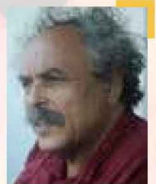
الفيصل
Alfaisal
العددان ٥١٩ - ٥٢٠ جمادى الأولى - جمادى الآخرة ١٤٤١هـ يناير - فبراير ٢٠٢٠م

المسرح العربي

جمالية الفرجة بين اللعب والأيديولوجيا



محمد فرجاني: حركات اليسار تلتقي مع الليبراليّة المتوحشّة وتدافع عن بعض أشكالها

سؤال الحرية بين العروي وطه عبدالرحمن

تحولات المشهد الثقافي السعودي

رسائل هيمنغواي التي أوصى بعدم نشرها

المؤسسات الدينية وجهات المجتمع المدني





مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية
King Faisal Center for Research and Islamic Studies

    KFCRIS

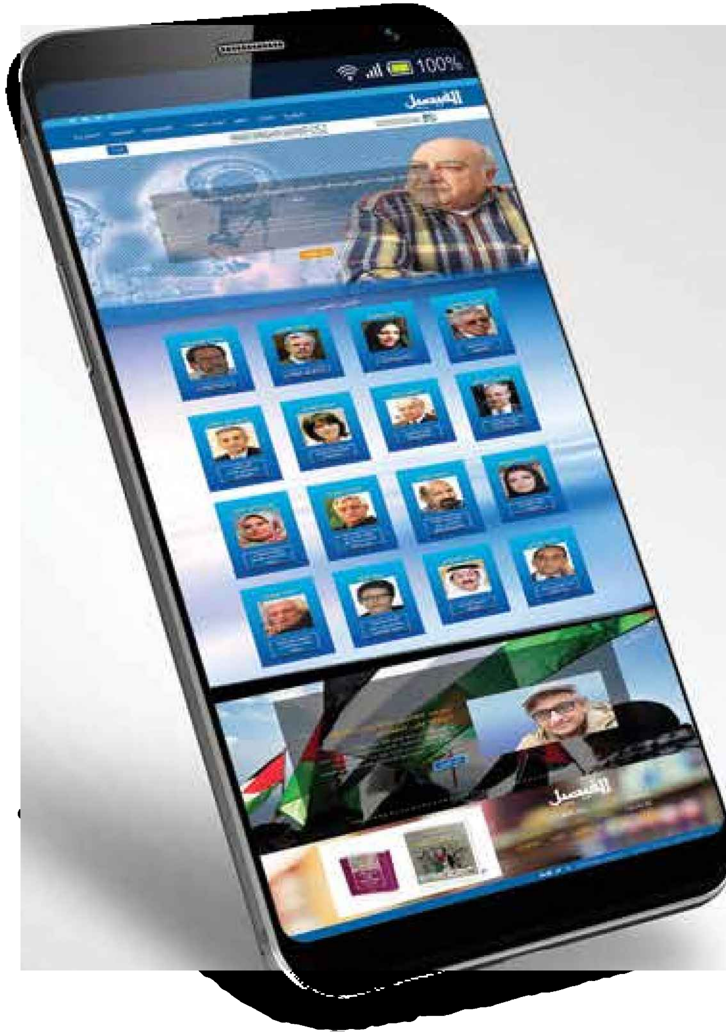
www.kfcris.com



البحوث والدراسات	المحاضرات والندوات	المكتبة	المتاحف	التدريب	الكتب والإصدارات	الشؤون الثقافية

ص ب : ٥١٠٤٩ الرياض ١١٥٤٣ المملكة العربية السعودية هاتف : ٠٠٩٦٦ ١١ ٤٦٥٢٢٥٥ فاكس : ٠٠٩٦٦ ١١ ٤٦٥٩٩٩٣

P.O. Box 51049 Riyadh 11543 Kingdom of Saudi Arabia Tel: 00966 11 4652255 Fax: 00966 11 4659993



تصفح مجلة الفيصل في نسختها [redacted]

ومجانًا عبر تطبيقي جوجل بلاي للكتب وأمازون كيندل





 www.alfaisalmag.com  @alfaisalmag  alfaisalmag

الفيصل
Alfaisal
أسسها عام ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م
الأمير خالد الفيصل
يصدرها
مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية
King Faisal Center for Research and Islamic Studies
العددان ٥١٩ - ٥٢٠ جمادى الأولى - جمادى الآخرة ١٤٤١هـ/ يناير - فبراير ٢٠٢٠م، السنة الرابعة والأربعون





الملف

ردمد
١١٤٠ - ٠٢٥٨
رقم الإيداع
مكتبة الملك فهد الوطنية ١٤/٠٥٤٢

رئيس مجلس الإدارة
الأمير تركي الفيصل

الناشر
دار الفيصل الثقافية
Al Faisal Cultural House

مدير دار الفيصل الثقافية
د. هباس الحربي
editorinchief@alfaisalmag.com

مقال



نكسة الإلحاد الجديد

(زكي الميلاد)

١٤٦

مع مطلع القرن الحادي والعشرين عادت ظاهرة الإلحاد إلى واجهة المشهد العالمي مرة أخرى، معلنةً عن موجة جديدة لعلها الأقوى أو الأنشط في تاريخها الحديث، متغايرة بعض الشيء شكلًا ومضمونًا عن الموجات السابقة، متحفزة بطريقة كما لو أنها تريد اقتناص هذه الفرصة التي رأت فيها أنها من أفضل الفرص التاريخية المتاحة لها أو التي مرت عليها في تاريخ صراعها الوجودي مع الدين.

سينما



الربيع العربي وقلق السينما

(سليمان الحقيوي)

١٨٠

في (١٧ ديسمبر ٢٠١٠م) تناقلت وسائل الإعلام في العالم حادثًا مأساويًّا لشاب تونسي يحرق نفسه بعد مصادرة السلطة لبضاعته، يخرج التونسيون إلى الشارع، وتصل أصوات الصارخين إلى مصر، وسوريا، والمغرب، وليبيا، كما لم يحصل من قبل. فتطلق وسائل الإعلام على هذا الحراك تسمية الربيع العربي، فتتّسع آفاق الحلم ويظهر نور الديمقراطية في نهاية النفق كان يجب أن نصل إلى نهايته فقط!

كُتب

١٤٨ ← ١٥٧



كُتاب



٥٨

الشفيع خضر سعيد
السودان وتحديات المرحلة



١٣٦

جمال شحيّد
في البحث عن مخطوطة «ليالي العصفورية»



٧٢

عبدالفتاح كيليطو
الحمالون



١٥٨

نجيب الخنيزي
الهوية في زمن العولمة



٨٠

عبدالمنعم رمضان
في قرافة الكتب الحميمة



١٧٤

ياسين النصير
الشحنة اللغوية للأمكنة



١٢٦

وليد الخشاب
الشعر في الزمن الافتراضي



١٨٤

إلياس فركوح
أعمارُنا وفعنانا عن أمجد ناصر

الفيصل
Alfaisal

www.alfaisalmag.com

مدير التحرير
أحمد زين

رئيس قسم التصميم
ينال إسحق

الإخراج والتنفيذ
محمد يوسف شريف
سبهان غاني

التدقيق والمراجعة اللغوية
عبدالله الدوسري
محمد نصير سيد

الموقع الإلكتروني
حبيب عبدالله

الاشتراكات والتوزيع
محمد المنيف
(+٩٦٦)١١٤٦٥٢٢٥٥- تحويلة: ٦٥٧٢/٦٦٤٠
مباشر ١١٢٩٣١٢٣٣(+٩٦٦)
subscriptions@alfaisalmag.com

مراسلات التحرير
editorial@alfaisalmag.com

مراسلات الإدارة
ص.ب (٣) الرياض ١١٤١١
المملكة العربية السعودية
هاتف المجلة: ١١٤٦٥٣٠٢٧ (+٩٦٦)
فاكس: ١١٤٦٤٧٨٥١ (+٩٦٦)
contact@alfaisalmag.com

الإعلانات
هاتف: ١١٤٦٤٧٨٥١ (+٩٦٦)
advertising@alfaisalmag.com



في هذا العدد

الاشتراك السنوي: ١٠٠ ريال سعودي للأفراد، ٢٥٠ ريالًا سعوديًا للمؤسسات، أو ما يعادلهما بالدولار الأميركي خارج المملكة العربية السعودية.

السعر الإفرادي: السعودية ١٠ ريالات، الإمارات ١٠ دراهم، قطر ١٠ ريالات، البحرين دينار واحد، الأردن ديناران، مصر ١٠ جنيهات، المغرب ١٠ دراهم، لبنان ٥٠٠٠ ليرة، تونس ٤ دنانير، الكويت دينار واحد.

الموزعون: مصر، مؤسسة توزيع الأهرام، القاهرة شارع الجلاء، هاتف: ٢٧٧٠٣١٩٥، فاكس: ٢٧٧٠٤٢٩٣، تونس، الشركة التونسية للصحافة ص . ب ٧١٩ هاتف: ٧١٣٢٢٤٩٩ فاكس: ٧١٣٢٣٠٠٤، الأردن، شركة وكالة التوزيع الأردنية، عمان، ص.ب ٣٣٧١، هاتف: ٦٥٣٥٨٨٥٥، فاكس: ٦٥٣٣٧٧٣٣، المغرب، الشركة الشريفية لتوزيع الصحف، الدار البيضاء، ص.ب ١٣٦٨٣، هاتف: ٢٤٠٠٢٢٣، فاكس: ٢٢٤٦٢٤٩، البحرين، مؤسسة الأيام للنشر، الجنبية مبنى رقم ١٧٣١ مجمع ٥٧٧ طريق ٧٧٣٥ هاتف: ١٧٦١٧٧٣٣، الكويت، شركة باب الكويت للصحافة - جريدة الأنباء، ص . ب ٢٣٩١٥ الصفاه - الرمز البريدي ١٣١٠٠، الشويخ الصناعي - شارع الصحافة، هاتف: ٠٠٩٦٥٢٢٢٧٢٧٢٦

التوزيع داخل المملكة
الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع
هاتف: ٤٨٧١٤١٤ (٠١١) فاكس: ٤٨٧١٤٦٠ (٠١١)

الوطنية للتوزيع
AL WATANIA DISTRIBUTION

تورد قيمة الاشتراكات إلى حساب رقم: (68266066660001) مصرف الإنماء، آيبان: (SA 7805000068266066660001) مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، دار الفيصل الثقافية.

تأسيس مركز يحمل اسم الملك فيصل في جامعة القدس



وُقِّعَت مؤخرًا اتفاقية ثلاثية بين المركز ممثلًا في رئيس مجلس إدارتـه الأمير تركي الفيصل، وصندوق ووقفية القدس ممثلًا في رئيس مجلس إدارته منيب رشيد المصري، وجامعة القدس ممثلة في رئيسها الأستاذ الدكتور عماد أبو كشك؛ لتأسيس مركز باسم الملك فيصل في جامعة القدس. جاءت مراسم التوقيع في أثناء اجتماع مطوّل استضافَه الأمير تركي الفيصل رئيس مجلس أمناء صندوق ووقفية القدس بمشاركة نائب رئيس الصندوق السعودي للتنمية يوسف البسام. وزار الوفد جائزة الملك فيصل وجامعة الفيصل، وفي أثناء الاجتماعات بُحِثَتْ سبل التعاون وتعزيز الشراكة لدعم مدينة القدس.

من جهته، شكر رئيسُ مجلس إدارة صندوق ووقفية القدس منيب رشيد المصري خادمَ الحرمين الشريفين على مساندته ودعمه فلسطين وقضيتها، وجدَّد شكره لرئيس مجلس الأمناء الأمير تركي الفيصل على جهوده في مساندة صندوق ووقفية القدس، مؤكدًا أن تأسيس مركز الملك فيصل في جامعة القدس يأتي وفاءً لروح شهيد القدس الملك فيصل الذي استُشهد من أجل القدس بعد أن أنجز أهم المشاريع لخدمة الأمة؛ مثل: منظمة التعاون الإسلامي، والبنك الإسلامي للتنمية، ورابطة العالم الإسلامي.

من جهته، ثمَّن الأمير تركي الفيصل هذه اللفتة بتأسيس مركز يحمل اسم الملك فيصل في مدينة القدس، مؤكدًا أن القدس حاضرة في ضمائر الشعوب العربية والإسلامية، ولا بد من تعزيز الجهود لمساندتها ودعمها.

«الفيصل» معرض في لندن يتتبع خطى الملك الراحل في جولته الأوربية



نظم المركز معرضًا عن الملك فيصل بن عبدالعزيز، بمناسبة مرور ١٠٠ عام على رحلة الفيصل التاريخية إلى أوربا، في قاعة «ناش رووم» الكائنة في ١١٦ بول مول بلندن. وقال الأمير تركي الفيصل: إن معرض «الفيصل» يعد باكورة المعارض التي تقام في أوربا؛ بهدف تعريف العالم بشخصيته وتاريخه وسيرته بوصفه أحد زعماء العالم البارزين، موضحًا أن المعرض يتتبع خطى «الفيصل» في جولته التاريخية، مستعرضًا جوانب من رحلته وبعض الأماكن التي مر بها، والشخصيات التي التقاها، وأهمية جولته في أوربا عام ١٩١٩م.

والمعرض الذي استمر ثلاثة أسابيع، اشتمل على مجموعة من أهم مقتنيات الملك فيصل الخاصة، إضافة إلى عدد من المخطوطات والبرقيات والرسائل واللوحات والخرائط والصور الفوتوغرافية التي توثِّق تاريخ رحلة الفيصل التاريخية، إضافة إلى مجموعة من المقالات وصور التغطيات الصحفية التي تناولت تلك الرحلة.

وضم المعرض سبعة أقسام؛ القسم الأول «نجد» التي بدأت فيها حياة الملك فيصل، ومنها انطلق في جولته إلى أوربا، ويروي القسم الثاني «الهند» قصة زيارته وهو فتى الهندَ، وكانت أول اتصال له مع العالم، فيما يتناول القسم الثالث «لندن» التي مثَّلت أول محطة أوربية في جولة فيصل عام ١٩١٩م، ويتحدث القسم الرابع «إنجلترا وويلز وأيرلندا» عن تفاصيل زيارته بريطانيا وأيرلندا، أما القسم الخامس «في ساحات القتال» فيرصد مشاهدة فيصل ساحات القتال في أوربا بعد عام واحد فقط من انتهاء الحرب العالمية الأولى، ويتحدث القسم السادس «باريس» عن زيارته باريس ضمن محطات جولته الأوربية، في حين يستعرض القسم السابع «الإرث» النتائج الإيجابية لزيارة فيصل التاريخية أوربا.

يشار إلى أن معرض «الفيصل»، نُظِّمَ في عدد من مناطق المملكة خلال السنوات الماضية، إضافة إلى جولته الخارجية التي استضافتها مدينتا آستانا وآلماتي في جمهورية كازاخستان في عام ٢٠١٧م.

تركي الفيصل يحاضر عن الأمن الإقليمي للشرق الأوسط ودور السعودية

قال رئيس مجلس إدارة مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية الأمير تركي الفيصل: إن التهديدات «التي تتعرض لها منطقة الشرق الأوسط، في الآونة الأخيرة، واتساع دائرة الصراعات الإقليمية، ومحاولات إيران توسيع نطاق نفوذها السياسي والعسكري، باتت تُشكِّلُ تحديًا؛ ليس لأمن دول المنطقة واستقرارها فحسب؛ بل على مستوى أكبر يمس أمن النظام العالمي واقتصاده واستقراره. وهو أمر تتطلب معالجته تضافر جهود أطراف دولية وإقليمية عدّة».

وأضاف الفيصل في ورقة قدمها في منتدى عُقِدَ في الصين مؤخرًا، بعنوان: «الأمن الإقليمي للشرق الأوسط ودور المملكة العربية السعودية في دعمه»، «إن الثورات التي عصفت ببعض الدول العربية، قبل عِقْدٍ من الزمن، وما نتج عنها من تبعات، والانتفاضات القائمة الآن قد غيرت -بشكل جليٍّ وواضح- البيئة الإستراتيجية التي تتعايش فيها دول المنطقة. كما أن السياسات الأميركية والروسية تجاه منطقة الشرق الأوسط خلال العقدين الماضيين نتج عنها تغيرات كبيرة في كيفية تعامل القوى الإقليمية مع هذه القوى الدولية، ومع بعضها الآخر؛ ما يعني أن أمن منطقة الشرق الأوسط يواجه تحديًا كبيرًا».

ولفت إلى أن أهمية «منطقتنا الإستراتيجية -موقعًا وثروةً- فرضت أن تكون عُرضةً للتقلبات الإستراتيجية في العالم، وعرضةً للتنافس بين قواه الكبرى على النفوذ والمصادر الطبيعية». وذكر تركي الفيصل أن الخطر الإيراني «هو خطرٌ حقيقيٌّ؛ سواء أكان ذلك في سعيها للهيمنة السياسية، أو في تدخلاتها في الشؤون الداخلية لدولنا ونشر أفكارها الطائفية ومحاولة تصديرها إلينا، أو في دعمها للإرهاب الطائفي، أو في سعيها الحثيث لامتلاك التقنية النووية، وربما السلاح النووي، أو في غموض نواياها وخططها».

وأكد رئيس مجلس إدارة المركز أنه منذ تأسيسها، «دأبت المملكة العربية السعودية على القيام بدور فعّال في المنطقة والعالم بما يتماشى مع مصالحها الوطنية ومصالح المجموعة الدولية، في كنف التعاون مع الأطراف الإقليمية والدولية بما يضمن السلم والأمن في منطقتنا العظيمة الأهمية للاقتصاد العالمي». وتطرق إلى الاعتداءات التي جرت على منشأتين نفطيتين تابعتين لأرامكو في بقيق وخريص بالسعودية، مشيرًا إلى أنها «قد جسَّدت صورةً كاشفة لسلوك إيران التي تسعى إلى إشاعة عدم الاستقرار الجيوسياسي في المنطقة. كما أن التدخل الإيراني في اليمن ومنطقة البحر الأحمر يمثل تهديدًا مؤكدًا للممر الدولي وعقبةً أمام التجارة العالمية. وفي هذا السياق تستشعر المملكة العربية السعودية المسؤوليةَ المنوطةَ بها في تأمين هذه الممرات خدمةً للسلم الإقليمي والعالمي».

وقال الفيصل: «من هذا المنطلق، يمكن أن نرى اتجاهات المشهد الجيوسياسي في الشرق الأوسط -مع موجة التهديدات الأمنية الأخيرة وغير المسبوقة- تنعكس في ثلاثة محاور رئيسة: أولًا: الطموح الإيراني في السيطرة على مقدرات المنطقة ودولها.

ثانيًا: إضعاف النظام الإقليمي العربي ببثِّ مزيد من الاضطرابات، وهو ما أدى إلى اتساع دائرة التنافس الإستراتيجي بين القوى الإقليمية في المنطقة، ناهيك عن مشروع التوسع التركي والاعتداء على الأراضي العربية في شمال سوريا، وهو تصعيد خطير يهدد أمن المنطقة واستقرارها. ثالثًا: يبقى الصراع العربي الإسرائيلي تحديًا حقيقيًّا لأمن المنطقة. رابعًا: تفاقم ظاهرة الحركات الإرهابية في المنطقة: يبقى الإرهاب خطرًا ماثلًا وتحديًا إستراتيجيًّا للدول العربية والمنطقة كلها، ولا سيما وهو يتلفع بعباءة ديننا الحنيف الذي يحاول اختطافه، ومن دون مواجهته مواجهة حقيقية على الأصعدة كافة ومعالجة أسبابه لن تنعم دولنا بالاستقرار».

وأوضح الفيصل أنه في هذه الأوضاع «تحملت المملكة مع حلفائها الإقليميين مهمّة تأمين المنطقة. ولم يكن ذلك لخدمة مصالحها الوطنية المشروعة، وحماية أمنها وسلامة مواطنيها فحسب؛ بل جاء أيضًا لحماية أمن حلفائها وأصدقائها في المنطقة، وكذلك لتأمين المصالح الدولية انطلاقًا من شعورها بالمسؤولية تجاه المجتمع الدولي».

وتطرق إلى أهمية التعاون بين السعودية والصين في استقرار المنطقة، لافتًا إلى أن المملكة ارتأت تعزيزَ العلاقات والروابط مع الصين، «حتميةً سياسيةً تجسدها تحديات المرحلة الراهنة. فبينما مثلت منطقة الشرق الأوسط في نظر الصين جزءًا مهمًّا من مبادرة الحزام والطريق، وموردًا حيويًّا لسدِّ احتياجاتها من الطاقة، كان لدول الخليج دورٌ مهمٌّ أيضًا في استقرار أسعار النفط العالمية، وقد مارست دورًا حيويًّا في المنطقة؛ سواء أكان ذلك بسبب التضاؤل في انخراط الدول الغربية في حل الصراعات كما هو الحال في سوريا، أو من جانب الامتداد الروسي في سوريا».

التحديات والفرص المشتركة
بين البحر المتوسط والبحر الأحمر

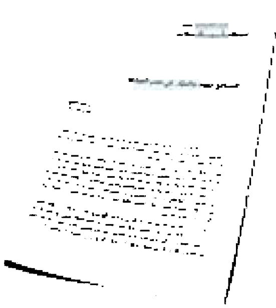
في حضور وزير الدولة لشؤون الدول الإفريقية أحمد بن عبدالعزيز قطان، نظَّم مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية بالتعاون مع المعهد الإيطالي للدراسات السياسية الدولية «ISPI»، مؤخرًا حلقة نقاش بعنوان «التحديات والفرص المشتركة بين البحر المتوسط والبحر الأحمر». كذلك نظم المركز حلقة نقاش بعنوان: «تخفيف الضرر المدني خلال النزاع المسلح»، بالتعاون مع مركز المدنيين في مناطق النزاع. ومن الأنشطة التي تعاون المركز في تقديمها مؤخرًا، محاضرة بعنوان: «تمكين الرعاية الصحية من خلال التكنولوجيا والابتكار» قدَّمها سام حنا، مدير برنامج إدارة الرعاية الصحية في الجامعة الأمريكية بواشنطن.



التسامح مهمة عالميَّة في عصر العولمة

أوضح الباحث رشيد الخيون في دراسة حول التسامح ضمنها «تعليقات»، أن الحاجة لم تكن ماسَّة وضروريَّة للتسامح الدِّيني، «مثلما هي الآن في عصر العولمة، الذي يعني تقارب الشُّعوب واختلاطهم، مِن أقصى الشَّمال إلى أقصى الجنوب، عبر الاقتصاد والاجتماع، وتطور أدوات التَّواصل الاجتماعي إلى ما يعبر عنه بـ«لمح البصر»، مِن أقصى الأرض إلى أقصاها». ويرى الخيون أن التسامح لا يتحقق على المستوى العالمي والوطني والإقليمي، «بلا قبول للتنوع الإنساني، الديني والمذهبي، وكل ما اختلف فيه البشر، من اللون والعرق، ولا يغدو هذا التنوع سمةً من سمات الدُّول والمجتمعات المختلطة، بلا إدارة مخلصة تتبناه بموجبها الدولة كأحد ثوابتها، ثقافةً وممارسةً». ويقول: «إنه مِن المعلوم أن السَّعي إلى تحقيق «التَّسامح» احتاج إلى «إصلاح ديني» وعصر نهضة، في مختلف المجالات، فلولا وجود الأخير ما بُحث في شأن الأول».

ويخلص إلى أنه يصعب إنجاح ثقافة التسامح في دولة من دون أخرى، «ونقصد النَّجاح الأكبر والدائم الذي يسود المجتمع والعلاقات بين الأديان، فالعالم صار مشتبكًا في ظل العولمة، عبر الاتصال السَّريع، الذي عبرنا عنه بـ«لمح البصر»، والتداخل الاقتصادي والاجتماعي؛ لذا تصبح المهمة مشتركة، على المستوى الثَّقافي والسِّياسي، وهنا يأتي دور رجال الدِّين، من مختلف الأديان، وعبر تأثيرهم الرُّوحي في المجتمع». ويؤكد الحاجة الماسة لقيام مراكز الحوار الدِّيني والمذهبي، «الذي يرافق الاختلاط بين الشُّعوب، وتأتي مهمة تدريس الأديان المقارنة، في المدارس والجامعات، فليس من المنطق أن تتحدث عن التعايش والتسامح، والتعليم لا يُقدم المعرفة بمَن تريد التعايش والتَّسامح معهم. نخلص بنتيجة، بعد قراءة التَّجربة الأوربيَّة، في تكريس التَّسامح الدِّيني، أن الدور يقوم به الملك والمثقف، وقد حصل بأوربا أن المثقف يكشف الأسباب ويرسم الطَّريق، والسلطة تصدر القوانين».



«الحزام والطريق» في دول الخليج

تضمن العدد الجديد من دراسات، دراسة بعنوان: «جهود الصين لإضفاء الشرعية على تنفيذ مبادرة «الحزام والطريق» في دول الخليج»، للباحث محمد ذو الفقار رحمت. وفيها نقرأ: رغم أن منطقة الخليج العربي لم تذكر في الخارطة الرسمية لمبادرة الحزام والطريق الصينية، فإنها تعد واحدة من المناطق الرئيسة التي ستُنفَّذ فيها تلك المبادرة. ولقد أكد الرئيس شي جين بينغ مرارًا أن دول الخليج تعدّ شريكًا أساسيًّا في بناء المبادرة. وقد باشرت، منذ ذلك الحين، مختلف الجهات الفاعلة في الصين، وبخاصة الشركات والبنوك والمؤسسات المالية، في جهود تنفيذ المبادرة في الخليج. تسعى هذه الدراسة إلى تحليل آليات جهود الصين لإضفاء الشرعية على هذا المشروع وطريقة تنفيذه، ومَن الجهات الفاعلة المعنية. وتقوم الصين بذلك من خلال تقسيم



جهودها إلى عنصرين: الجهود التي تتعلق بكيفية صياغة أهداف المبادرة لجذب المجتمع الإقليمي وإغرائه بجدواها؛ والجهات الفاعلة، التي تشير إلى الكيانات الفاعلة المحددة المشاركة في العملية. كما يقوم التقرير، في الجزء الأخير منه أيضًا، بتحديد وتقويم القيود التي قد تعترض طريق الجهود الصينية في هذا الصدد.

نظرة في قائمة المرشحين للانتخابات الرئاسية

تضمنت «متابعات» رصدًا للانتخابات الرئاسية في الجزائر، فنقرأ في موضوع بعنوان «نظرة في قائمة المرشحين للانتخابات الرئاسية» للباحث محمد السبيطلي، يخلص فيه إلى أن أغلب المرشحين عملوا مدة طويلة في الدولة الجزائرية، «وذلك قبل وصول الرئيس الأسبق عبدالعزيز بوتفليقة للسلطة. ثم استمر وجودهم معه. وإن تعاون بعضهم مع نظامه، في حين اصطدم به بعضهم الآخر، إلا أنهم جميعًا -تقريبًا- انتموا بصورة أو بأخرى للنظام والدولة في آنٍ واحد، وهذا ما يقسّم الرأي العام الجزائري اليوم، إذ رأى جزء من الجمهور أن عمل المرشحين ضمن النظام السابق يعد نقيصة في حد ذاته، حيث إنهم يقبلون اليوم على إعادة تهيئة نظام بوتفليقة دون كبار رموزه. ولعل أصحاب هذا الرأي يمثلون المعارضة المعتدلة وكذلك الراديكالية. في المقابل يرى أنصار المرشحين أن الحراك



خلّص الدولة من الفاسدين، ومن ثَمّ على الشعب اليوم أن يحسم أمره في عدد مهم من المرشحين للرئاسة، وأن بقيّة الإصلاحات العميقة التي يطالب بها جزء مهم من الجمهور قد تتحقق في ظل السلطات الجديدة. لكن الأكيد أن الشعب الجزائري خرج من هذه المرحلة مقسّمًا أكثر من أي وقت مضى، وهذا قد ينعكس على كثافة الإقبال الشعبي يوم الاقتراع».



طرق الحج القديمة..
آثار لعصور إسلامية مزدهرة

الفيصل الرياض

تولي السعودية عناية خاصة بمواقع التاريخ الإسلامي، سواء في مكة المكرمة والمدينة المنورة، أو المرتبطة بالسيرة النبوية وعصر الخلفاء الراشدين في جميع مناطق المملكة. ويأتي في مقدمة تلك العناية، الاهتمام بترميم وإعادة تأهيل طرق الحج القديمة في الجزيرة العربية، التي شكلت شبكة للتواصل الحضاري والاقتصادي والثقافي قبيل الإسلام وبعده، وربطت بين الجزيرة العربية ومنافذها البرية والبحرية مع مدن القوافل والحواضر الأخرى في بلاد العراق والشام ومصر وجنوب شرق إفريقيا.. وخلال هذا التقرير نستعرض أهم طرق الحج القديمة.

درب زبيدة

يعد درب زبيدة من المعالم الأثرية المهمة في المملكة؛ وذلك لما يتميز به من قيمة ثقافية وحضارية عريقة في التاريخ الإسلامي، وكذا أهميته الاقتصادية في إنعاش الحركة التجارية منذ بزوغ فجر الإسلام الأول وفي عهد الخلفاء الراشدين مرورًا بالدولة الأموية والعباسية، حيث كانت تمر به قوافل الحج والتجارة من الكوفة في العراق إلى مكة المكرمة والمدينة المنورة؛ وهو ما جعله يشكل جسر اتصال بين العراق والمشرق الإسلامي وبلاد الحرمين الشريفين، وأنحاء الجزيرة العربية واليمن، إلى جانب التواصل بين المشرق العربي وإفريقيا غربًا.

وحظي طريق الحج الكوفي بعناية من الخلفاء والسلاطين والوزراء ومحبي الخير في العصور الإسلامية المختلفة، وخُطِّط مساره بطريقة علمية وهندسية متقنة، حيث حددت اتجاهاته، وأقيمت على امتداده المحطات والمنازل والاستراحات، ورُصِفتْ أرضية الطريق بالحجارة في المناطق الرملية والموحلة. وفي الوقت الحالي بذلت الهيئة العامة للسياحة والتراث الوطني جهودًا كبيرة في الترميم والتسوير والتأهيل والتطوير والتنقيب عن آثاره بهدف تسجيل الموقع في قائمة التراث العالمي لدى منظمة اليونيسكو.

وسُمي طريق الحج من العراق إلى مكة المكرمة باسم «درب زبيدة» نسبةً إلى السيدة زبيدة بنت جعفر زوج الخليفة هارون الرشيد، لجهودها الخيرية وإصلاحاتها المتعددة على امتداد الطريق، ويرجع تاريخه إلى ما قبل الإسلام، وزادت أهميته مع بزوغ فجر الإسلام عندما أخذ في الازدهار بدءًا من عهد الخلافة الراشدة والحقبة الأموية، وبلغ ذروة ازدهاره في عصر الخلافة العباسية الأول، حيث أنشئت عليه المحطات والاستراحات، وزُوِّدَ بالآبار والبرك والسدود والقصور والدور والخدمات المتنوعة. وتولى المهندسون المسلمون رصف مسار الطريق وتمهيده وتسهيله وإزالة العقبات وإقامة الأعلام والأميال. وقد رصد الجغرافيون المسلمون ٢٧ محطة رئيسة و٢٧ محطة ثانوية على امتداد الطريق الرئيس المباشر إلى مكة المكرمة، وهناك محطات أخرى وبرك وآبار عديدة ومعالم على تفرعات الطريق الأخرى التي يمتد بعضها إلى المدينة المنورة.

ومن أبرز المحطات الرئيسة التي يمكن مشاهدة آثارها ومعالمها في الوقت الحاضر على درب زبيدة، موقع فيد الأثري في منطقة حائل الذي يعد أحد أهم المحطات الرئيسة على هذا الطريق، وموقع الربذة الإسلامي، ومعدن بني سليم وذات عرق، وغيرها من البرك والمحطات الرئيسة الواقعة على الطريق التي يبلغ عددها حوالي ٥٤ محطة. وكان للسيدة زبيدة أعمال خيرية جليلة على امتداد الطريق وفروعه، ومن أهم أعمالها الخيرية التي تركت أثرًا كبيرًا في نفوس المسلمين في حياتها وبعد مماتها حتى اليوم إنشاؤها عين زبيدة، التي لا تزال آثارها ومعالمها المعمارية مشاهدة للعيان في مكة المكرمة والمشاعر المقدسة.

طريق الحج المصري

يضم طريق الحج المصري في منطقة تبوك ومحافظاتها عددًا من القلاع والحصون والمواقع الأثرية التي كانت شاهدةً على تاريخنا الإسلامي وشاهدة على نشوء الدولة السعودية وملحمة توحيدها وتأسيسها، حيث كان يسلكه حجاج مصر ومن رافقهم من حجاج ليبيا وتونس والمغرب العربي وإفريقيا.

وأسهمت الهيئة العامة للسياحة والتراث الوطني في ترميم هذه الآثار وإعادة الحياة إليها على طريق الحج المصري بداية من حقل داخل المملكة وينتهي بمكة المكرمة والمدينة المنورة، وتوظيفها اقتصاديًّا وثقافيًّا وتسجيلها في قائمة التراث العالمي باليونيسكو.

ومن أشهر المواقع الأثرية على طريق الحج المصري؛ قلعة المويلح الأثرية التي أسست في عام ٩٦٨هـ لحماية قوافل الحجاج عند نزولها إلى المويلح وحفظ أقوات الحجاج وأمتعتهم في القافلة وإدارة المنطقة، والحي التراثي بوسط مدينة ضباء الذي يمثل قلب المدينة الملاصق للميناء البحري ويضم مباني قديمة وساحات مفتوحة يعود كثير منها إلى منتصف القرن التاسع عشر ويمثل الجزء التراثي المتبقي من المدينة القديمة، وأيضًا قلعة الأزنم وهي موقع أثري شهير أُنشِئَ في عهد السلطان المملوكي محمد بن قلوون وأُعيد بناؤه في عهد آخر سلاطين المماليك قانصوه الغوري عام ٩١٦هـ، وكانت هذه القلعة محطة رئيسة على الطريق لحفظ الأمن وودائع الحجاج القادمين على طريق الحج المصري والمواد التموينية التي تبعث لهم لاستخدامها في طريق العودة، إضافة إلى موقع الآبار السلطانية بوادي ضباء، وموقع الآبار السلطانية بوادي عنتر.

طريق الحج البصري

يبدأ هذا الطريق من مدينة البصرة مرورًا بشمال شرق الجزيرة العربية عبر وادي الباطن مخترقًا مناطق صحراوية عدة أصعبها صحراء الدهناء، ثم يمر بمنطقة القصيم التي تكثر فيها المياه العذبة، وبعدها يسير الطريق محاذيًا طريق الكوفة - مكة المكرمة حتى يلتقيا عند محطة أم خرمان التي تقع على مسافة عشرة أميال من موقع ذات عرق.

ويوجد على امتداد طريق البصرة ٢٧ محطة رئيسة، تقع حاليًّا ضمن حدود الأراضي العراقية والكويتية والسعودية، ويمر بعدة قرى ومنازل للمياه منها جديلة فالدفينة وبقبا ومران حتى يصل إلى أم خرمان «أوطاس» شمال شرق مكة المكرمة.

ومن أهم المواقع الأثرية على الطريق؛ الآبار والسدود والقصور المهمة في منطقة القصيم، وأطلال قصر كبير مبني بالحجارة له بقايا عقود نصف دائرية في الأسياح وبالقرب منه آثار العيون والقنوات القديمة والبرك والسدود، وفي ضرية لا تزال آثار البلدة القديمة باقية، إضافة إلى بركة الخرابة الواقعة عند التقاء الطريقِ طريقَ الكوفةِ بالقرب من أم خرمان وذات عرق.

طريق الحج الشامي

يربط بلاد الشام بالأماكن المقدسة في مكة المكرمة والمدينة المنورة، وعرف باسم التبوكية نسبة إلى بلدة تبوك التي يمر بها، ويبدأ مساره من دمشق ويمر ببصرى الشام «درعا»، وبمنازل أخرى أهمها أذرعات، ومعان والمدورة «سرغ»، ثم يدخل أراضي السعودية ليمر على حالة عمار، ثم ذات الحاج بتبوك، ثم الأقرع، ثم الأخضر الذي تقع فيه محطة المحدثة، ثم محطة المعظم، ثم الحجر، ثم العلا ثم قرح. واهتم الخلفاء الراشدون والأمويون بعمارة الطريق الشامي فوضعوا العلامات والمنارات على طول مساره، وبنوا البرك والصهاريج والقنوات وجددوا المساجد. وسجلت المسوحات الأثرية على الطريق، وجود برك مياه، وبقايا قنوات، ونقوش كوفية تذكارية تركها المسافرون على الطريق، بجانب نقوش من العصر المملوكي تشير إلى ترميم بعض منشآته.

طريق الحج اليمني

منذ العصور القديمة وهو يربط بين اليمن والحجاز؛ لذا فقد تعددت طرق الحج اليمنية واختلفت مساراتها، وتعددت كذلك المدن التي تسير منها، ولعل أهم المدن اليمنية التي كانت تنطلق منها جموع الحجاج اليمنيين إلى مكة هي عدن، وتعز وصنعاء وزبيد وصعدة في شمال اليمن.

وكان حجاج اليمن يسلكون ثلاث طرق هي؛ الطريق الساحلي والطريق الداخلي أو الأوسط، والطريق الأعلى، ولكل منها محطاته.

طريق الحج العماني

كان يسلكه حجاج عُمان إلى المشاعر، فأحدهما يتجه من عمان إلى يبرين، ثم إلى البحرين، ومنها إلى اليمامة، ثم إلى ضرية وهي ملتقى حجاج البصرة والبحرين. كما كان بإمكان القوافل القادمة من عُمان اجتياز منطقة الأحساء لِتلتقيَ طريقَ اليمامةِ مكة المكرمة.

وأيضًا كان هناك طريق آخر لحجاج عمان يتجه إلى فرق ثم عوكلان، ثم إلى ساحل هباه وبعدها إلى شحر، ثم تتابع القوافل سيرها على أحد الطرق اليمنية الرئيسة المؤدية إلى مكة.

طريق حج البحرين «اليمامة»

يعد رافدًا مهمًّا من روافد طريق حج البصرة، لما له من أهمية؛ إذ إنه يعبر الأجزاء الوسطى من الجزيرة العربية، مارًّا بالعديد من بلدانها وأقاليمها، ويربط بين الحجاز والعراق.

وحظي طريق حج البحرين -اليمامة- مكة المكرمة، برعاية الدولة الإسلامية وخصوصًا توفير الخدمات المهمة، وحماية الحجاج السائرين عليه من أي اعتداء يقع عليهم من جانب قطاع الطرق. وكان طريق اليمامة يلتقي طريقَ حجِّ البصرة؛ إذ لليمامة طريقان إلى مكة المكرمة.

كتاب ومترجمون وناشرون ناقشوا قضايا الفن القصصي وحضوره

«جائزة الملتقى» ترسخ الاهتمام بالقصة القصيرة وقضاياها

الفيصل

دورة تلو أخرى تترسخ جائزة الملتقى للقصة القصيرة العربية، التي أطلقها الروائي طالب الرفاعي، وترعاها جامعة الشرق الأوسط الأميركية بالكويت؛ حتى أصبح نيلها حلم معظم كتاب القصة في الوطن العربي. حصدت الجائزة التي لم يمضِ على تأسيسها سوى أربع سنوات، شُهرةً واسعةً، وحققت مقدارًا عاليًا من الشفافية والسُّمعة الجيدة؛ حتى باتت واحدة من أهم الجوائز العربية ومن أكثرها نزاهة، فقد أخذت تزدهر، شأن القصة القصيرة نفسها، بعيدًا من الضجيج الإعلامي الذي يرافق عددًا من الجوائز الأخرى.

ميَّز حفلة الدورة الرابعة التي أقيمت مطلع ديسمبر الماضي، زخم على كل المستويات؛ من حيث شكل الحفلة التي أقيمت على مسرح جامعة الشرق الأوسط الأميركية، والعدد الكبير الذي حضرها وشارك في فعالياتها، وجمعت نُقَّادًا وكُتابًا وناشرين ومترجمين، ومنهم: عبدالعزيز السبيل، وفاروق مردم بك، ومحمد العباس، وسلطان العميمي، وعبدالله آل ماجد، وعبده وازن، وجعفر العقيلي، وحسين درويش، وصموئيل شمعون، وزاهي وهبي، وحسن ياغي، ومازن معروف، وأحمد زين، ومفلح العدوان، وريم الكمالي وسواهم، وتحدثوا طوال يومين عن القصة والترجمة وعلاقة القصة بالنشر، وقدَّم كتاب القائمة القصيرة شهادات حول تجاربهم، وتفاعل الحضور، الذي طغى عليه طلبة وطالبات الجامعة نفسها، مع هذه الفعاليات. ولم تغب القصة وأحوالها في هذه الأونة التي تشهد طغيانًا للرواية، عن نقاش المدعوين والمهتمين في الجلسات الجانبية في الفندق وفي جامعة الشرق الأوسط الأميركية؛ إذ كانت هناك نقاشات طويلة ومتشعبة حول القصة، وما تطرحه اليوم من أسئلة جديدة وأفكار مختلفة، على الرغم من ضآلة الاهتمام بها إعلاميًّا، الذي لم يعق صدور المئات من المجاميع القصصية العربية والمترجمة في كل عام.

في هذه الدورة فازت القاصة الفلسطينية شيخة حليوى بالجائزة عن مجموعتها «الطلبية c٣٤٥» الصادرة عن منشورات المتوسط. شيخة حليوى عبّرت عن سعادتها بالفوز وأهدته إلى قريتها، «التي علّمتني أصل القصّة، كما أهديها إلى نساء عائلتي اللواتي علمتني أمّيتهن تقديس الكلمة، وصمتهن تقديس الحكاية». وقوبل فوز شيخة حليوى بترحاب كبير من الأوساط الثقافية الفلسطينية الخاصة والرسمية، التي عدته تحديًا كبيرًا لتكريس فعل الثقافة الفلسطينية المقاومة.

وكانت مجموعة شيخة حليوى تنافست مع «احتراق الرغيف» للكاتبة السعودية وفاء الحربي، و«الساعة الأخيرة» للتونسي سفيان رجب، و«صرخة مونش» للعماني محمود الرحبي، و«مدن تأكل نفسها» للمصري شريف صالح. وشهدت هذه الدورة ٢٠٩ مجموعات قصصية، من مختلف الدول العربية، ترشحت لنيل الجائزة. أما قيمة الجائزة الأولى فهي ٢٥ ألف دولار، وجائزة القائمة القصيرة ٥ آلاف دولار لكل فائز.



جانب من حفلة الافتتاح



الفائزة بين طالب الرفاعي وفهد العثمان

في الحفلة، التي شهدت حضور شخصيات بارزة في مجالات متنوعة، تحدث رئيس مجلس أمناء جامعة الشرق الأوسط الأميركية فهد العثمان، عن سبب اهتمام جامعته المتخصصة في الهندسة وإدارة الأعمال بالثقافة؛ إذ بنت الجامعة مركزًا ثقافيًّا ودارًا للأوبرا بعشرات الملايين، متطرقًا إلى أهمية التطوير والتحديث، وقال العثمان: إن الكلمة مهمة، «ومن الكلمة والكلمات ينسج الفكر، والفكر يسبق العمل، وبالتالي لا يمكن لمشروع نهضة، أو حتى مشروع اقتصادي أن ينهض وينجح، من دون أن يكون معه مشروع ثقافي متجدد، ويتدفق ويتناغم مع هذا المشروع الاقتصادي أو السياسي. العلاقة بين الاقتصاد والسياسة والثقافة، هي علاقة شهيق وزفير، النهضة هي طائر ذو جناحين، وأحد هذه الأجنحة هو المشروع الثقافي، ومن دون المشروع الثقافي، هذا الطائر لا يطير، ويظلّ في القاع، وبالتالي الثقافة ليست ترفًا، والاستثمار وبلورة مشروع ثقافي هما البداية والبنية التحتية لأي مشروع نهضوي، سواء على مستوى دولة أو أمة، أو حتى على مستوى مؤسسة».

وحيًّا العثمانُ طالبَ الرفاعي، الذي استطاع «أن يوجد هذه الجائزة ويعطيها هذه القيمة، لعمل شيء في الحياة الثقافية في الكويت، وكذلك إلى تفعيل شيء وشكل من العمل العربي الذي نعتقد أنه قد خفت صوته، ونعتقد أيضًا أنه ضروري ومهم وهو قدر ومصير».

أما رئيس منتدى الجوائز العربية الأمين العام لجائزة الملك فيصل الدكتور عبدالعزيز السبيل، فثَمَّنَ الدور الحيويَّ «الإيجابي المؤثِّر الذي تقوم به جامعة الشرق الأوسط الأميركية، فإن تبنِّيها لهذه الجائزة يتّسق مع هذا الانفتاح الإنساني الإبداعي الذي تعيشه، ويركّز عليه رئيس مجلس أمناء الجامعة، ويبرز هذا الإبداع من خلال دعم الجامعة للأنشطة غير الأكاديمية، المتمثّلة في الموسيقا والفنّ التشكيلي والمسرح، وهذه فنون أساسية تغذّي الروح وتفتح للعقل آفاقًا ونوافذ من التفكير والوعي وتذوّق جماليات الحياة».

في حين تطرق الروائي طالب الرفاعي إلى نشأة الجائزة، مشيرًا إلى أن درب الجائزة لم يكن مليئًا بالورد، «لكنني لم أقطع الطريق وحدي، فلقد كنتُ دائمًا محظوظًا برفاق طريقٍ أحباء ومخلصين، متفانين في دعمِ وتشجيع الإبداع والمبدع العربي الذي يعيش لحظة مأزومة ومليئة بالعنف والدم والقتل حتى الموت ثمنًا للحرية والديمقراطية»، مؤكدًا تثمينه لرعاية جامعة الشرق الأوسط الأميركية للجائزة، والدعم الكبير الذي يقدمه رئيس مجلس أمنائها.

رئيس لجنة التحكيم الدكتور لويس ميغيل كانيادا، أكد اعتزازه بتوليه رئاسة لجنة التحكيم في الدورة الرابعة لجائزة الملتقى، والعمل مع بقية الأعضاء وهم: سعيد الوكيل، وباسمة العنزي، وعبدالرزاق المصباحي، ورامي أبو شهاب، متطرقًا إلى المعايير التي تبنوها في اختيار القائمتين الطويلة والقصيرة ثم الفائز، وذكر أن النتائج التي توصلوا لها تأتي تأكيدًا لأهداف جائزة الملتقى، في تشجيع ودعم فن القصة القصيرة العربية، في محاولة مشروعة لإضافة رصيد جديد من النجاح للجائزة، عبر اختيار أعمال قصصية لافتة تمثّل الواقع الاجتماعي والفكري والسياسي والمعيشي للإنسان العربي.

المسرح العربي تحاصره الرقابة ويحدُّ من طموحاته شح الإمكانات

يرزح المسرحيون العرب اليوم تحت أوضاع قاهرة وصعبة؛ تجعلهم عرضةً لمواجهات عديدة، لعل أبرزها غياب التمويل، وضعف الإمكانيات التي توفرها الدولة للفن الرابع، إضافة إلى ضراوة الرقابات السياسية والدينية والقبلية، وهو ما يجعل المسرح العربي اليوم وأكثر من أي وقتٍ مضى في عين العاصفة، أو لنعترف بأنه في طور الانقراض، ولا سيما في زمن طغيان الصورة ووسائل الميديا الحديثة. ويعيش ما تبقى من المسرحيين العرب الذين ما زالوا مُصِرِّين على تقديم عروضهم على طرفي نقيض مع السلطة السياسية والمالية. هذا الواقع المرير جَرَّدَ كثيرين من فناني المسرح العربي من استقلالهم الفكري والمادي.

وما يَزيد المشكلةَ تَفاقُمًا طبيعةُ المهرجانات العربية التي في معظمها اليوم لا ترقى إلى أن تكون سوى نوع من التشريفات الرسمية، يكون فيها المسرح هو الضحية، ليظل فنان المسرح يعيش بجلده ولحمه الحي. وفي عراء تام التكوين يتابع مسرحيو العالم العربي دورهم الملقى عليهم، حاملين مسؤوليات هذا الدور الذي يلعبونه إزاء مجتمعات ينخر فيها الفساد، وتنتشي فيها حكومات تَضَنُّ على المسرح بأي دعم مهما كان محدودًا.

من هنا نجد أن واقع المسرح والمسرحيين العرب يسير من سيئ إلى أسوأ، ومِن أسفٍ كل الشعارات التي تُطلِقها معظمُ مهرجانات العالم العربي لدعم المسرح والمسرحيين، لا تزال جعجعة بلا طحين، وخير شاهد على ذلك انحسار العديد من مسارح المنطقة العربية، وانكفاء العديد من الفنانين عن العمل على الخشبة، في نوع من الحج نحو العمل في التليفزيون، والخضوع أكثر فأكثر لسوق العروض التليفزيونية، وشبكات النت فليكس، تحت ضغوط الحياة التي لا يجد فيها المسرحيون ملاذًا لهم في مسارحهم، وليس لهم من مُنجِد أو نَصِير، وهم يموتون أو يكتئبون أو ييأسون واحدًا بعد آخر ووجوههم تنظر نحو الصالات الفارغة ومقاعدها الباردة، يحلمون بمصيرٍ أقل قتامة وسوادًا من هذا المصير، حيث لن تنفع

نصوص كُتّابهم ولا صرخات مخرجيهم وممثليهم من قرع ناقوس الخطر، والإبقاء على ما تبقى منهم وهم يغادرون هذا العالم واحدًا تلو آخر؟!

وعلى الرغم من كل هذه التحديات الصعبة، يبقى المسرح العربي في حاجة إلى إستراتيجية جديدة تجعله ضروريًّا في حياتنا، كما يقول المخرج الإنجليزي بيتر بروك «مثل الماء والهواء». «الفيصل» تكرس ملف هذا العدد لقضايا المسرح العربي والإشكاليات التي يواجهها، وفي الملف يشارك نخبة من أهم المسرحيين في العالم العربي، وهم مسرحيون يواصلون الحلم، رغم كل كل المصاعب، بمسرح مزدهر على كل المستويات.



المسرح العربي وتحديات العصر
سؤال الواقع والمحتمل

عبدالرحمن بن زيدان ناقد مغربي

كلما أعيد طرح السؤال عن كينونة المسرح العربي في وجوده وفي معنى وأشكال اشتغاله، رافق هذا السؤال تهيّبٌ خفي يخشى به الباحثون والنقاد إعطاء الأجوبة النهائية المبنية على اليقين النهائي حول سؤال الواقع والمحتمل في هذا المسرح إلا ويبقى هذا المسرح محكومًا بكل المفارقات، والنزاعات، والتحولات التي يعرفها عالم مهيمن يرسم صورة أخرى للممارسة الثقافية في العالم، ويسعى إلى تثبيت قواعد جديدة بديلة عن القواعد الرائجة في العلاقات، وفي حوار الحضارات، وفي التفاعل بين الذهنيات، والثقافات.

مع كل سؤال حول الواقع الملتبس الذي يوجد فيه شكل هذا المسرح تكبر الاختيارات الفنية والأدبية والسياسية والتراثية والأسطورية التي يتعامل معها المسرحيون العرب مع واقعهم للتعبير عن حالهم وأحوالهم، أحيانًا يتقلص هذا التعبير بتقلص الاهتمام بفاعلية الخطاب المسرحي وانخراطه في عملية التواصل مع المتلقي العربي الذي تختلف مستويات فهمه وإدراكه للنتاج المسرحي الجديد، وأحيانًا أخرى يريد هؤلاء المسرحيون إنجاز مسرح ينتمي إلى زمانهم، ومجتمعهم، وقضاياهم، لكن كيف يمكنهم تحقيق هذا التواصل والبون شاسع بين ما ينتجون وبين مرسل إليه لا يقوى على مسايرة غموض الرؤية التي يقدمها هذا المسرح.



لعل رصد الوجود الذي عليه هذا المسرح هو الذي وهب صِدقية فعل القراءة والمقاربة النقدية ما به يمكن بناء التصورات، والمفاهيم، والدلالات التي تقرب كل قراءة من تمظهرات هذا المسرح وقد اتخذ لكينونته الفنية وجودًا حقيقيًّا مختلفًا من الخليج العربي إلى المغرب أدخلته في السياقات الاجتماعية والتواصلية مع المجتمع اعتمادًا على محاولة فهم كل الظرفيات التاريخية، والسياسية، والثقافية، والفكرية وما يجري محليًّا وعربيًّا ودوليًّا من صراعات؛ لأن وجود هذا المسرح ووجود وعيه غير منفصلين على السياقات التي يستمد منها فهمه لفهم العالم وهو يتعامل مع الظاهرة المسرحية المحملة بكل ما يتمخض عنه التفاعل من تصورات، هي صورة هذا التفاعل بين الذات والعالم.

من هذا الطرح كان المسرحيون العرب يضعون ضمن أولويات تفكيرهم ويقولون في تنظيراتهم للمسرح إذا غاب هذا النوع من الفهم، والإدراك، والتفاعل مع ثقافات العصر فإن حيوية الإبداع المسرحي تضيع، ولا يعود لرحابة الرؤية مكانها في صيرورة العملية الإبداعية، من هنا صار هذا الطرح سببًا قويًّا حفزهم على الانخراط في ممارسة كل مقاربة نقدية تتوفر على أدوات القراءة والتحليل، وذلك من أجل رصد التوجهات والمسيرات التي يعرفها المسرح العربي إبداعًا، وتنظيرًا، ونقدًا هي كلها ممارسات تظل موزعة بين المختلف والمؤتلف، بين الواضح والملتبس الموجود -أحيانًا- في لحظات توقف، أو تعثر، أو مراجعة، وأحيانًا أخرى يوجد في حيوية إبداعية تتدفق إبداعات بها يمكن أن نقرأ كل التجارب.

من هنا تكون إشكالية تحديد الاتجاهات والتوجهات التي تكتب عُمُر المسرح العربي موصوفة بالمشترك بين تجاربه المختلفة، كما أنها موصوفة بما يعطي كل تجربة نعتها الخاص، وصفاتها الخاصة، وفي هذا التعدد، والاختلاف يمكن استنباط هذا المشترك بين التجارب، ومن هذا المشترك ستكون صورة المختلف في هذه التوجهات بادية لكل من أراد أن يستزيد معرفة بهذه التوجهات المسرحية التي ستبقى تمنح خاصياتها كلَّ من أراد أن يفكِّك منهجيًّا بنية هذه الاتجاهات والتوجهات حتى يبني موضوع القراءة بخطاب النقد.

هنا يمكن استحضار بعض هذه الاتجاهات التي أخذت موقعًا مهمًّا في تجربة المسرح العربي لنتبين الفروقات الموجودة بين التجارب، ونعرف بعض التفاصيل المضمرة

يسعى المسرح العربي إلى تبني اختيارات يريد بها أن يكون صوت من لا صوت له، ويكون صوتًا معارضًا لكل من يتحايل بالمسرح على تكريس الخلل في التفكير والوعي

في خطاباتها، وتجريبها المسرحي، وهذا لا يلغي حقيقة ثابتة في الممارسة المسرحية العربية والقائمة على الأسس الآتية:

- أن الممارسات المسرحية في الوطن العربي تبقى بلغتها، ومواضيعها منتمية إلى الخارطة المسرحية العربية بكل فسيفسائها الرمزية والدلالية.
- أن صفة التميز في كل تجربة من التجارب التي تتحقق في سياقاتها الخاصة هو ما يضفي على الاختلاف بين التجارب المسرحية العربية بنية، وموضوعًا، ودلالة، وانتماء إلى العصر ما به تسمى عربية.
- في هذه الممارسات يختلف شكل التعامل مع المصادر والمرجعيات العربية أثناء التفاعل مع مكوناتها ليبقى المهم في كل عملية إبداعية هو إبقاء الانفتاح على الآخر قائمًا على مبدأ التواصل وحوار الثقافات.
- أن السياق السياسي والمرجع الثقافي هما اللذان يقوم عليهما هذا التفاعل وهو ما يضفي على كل تجربة خاصية التميز والبقاء.

من عمق هذه الممارسة المسرحية سارت هذه التوجهات بتجاربها نحو مخاضات عسيرة أحيانًا، وسهلة أحيانًا أخرى كانت تفضي -في كل نهاية تتحول إلى بدايات جديدة- إلى صوغ رؤى تراجيدية تكتب عن مرارة الهزائم، وتحكي عن صدمة انكسار المشروع التحديثي للمجتمع، وتبني خطابات رمزية مكتوبة بواقعية الأحداث، أو مكتوبة بقناع التاريخ، أو مكتوبة بمعاناة الألم المشترك بين الشعوب من دون التخلي عن رموز الحاضر وتواشجه مع الغايات التي تريد أن تكون رسالة فنية معارضة لكل خلل يحكم المجتمع والفرد ليجعل المسرح مرتبطًا بواقعه الثقافي.

المسرح وعلاقته بالواقع الثقافي العربي

من تمظهرات المسرح وتجلياته في هذا الواقع الثقافي العربي يكون رصد غاياته وأهدافه كتابًا مفتوحًا يقدم ما

يتضمنه من رؤى للعالم تثبت نوع الجدل القائم بين الذات الكاتبة وموضوعها الموجود في سؤال المعرفة حول مدى تمكن هذا المسرح من الاستزادة من كل جواب يتعلق بكتابة النص الدرامي، أو يتعلق بمدارات الإخراج وما يتملكه من أدوات بها تُوَسَّع دلالات نص المؤلف بالرموز التي تضفي على جمالية التلقي دهشة ممتعة بما تحمله من غرابة، وما تقدمه من جرأة، وما توظفه من وسائط تعطي العرضَ المسرحي شرعيةَ الانتماء إلى السياق الثقافي العربي.

لا يعني وجود هذه التمظهرات المسرحية في السياق الثقافي العربي سوى التزام المسرحيين العرب -كُتَّابًا، ونُقادًا، ومُنظِّرين- بثوابت الذات العربية المفكرة، المتسائلة، المهتمة بتراثيها الثقافي المادي وغير المادي، ولا يعني سوى السير بكل سؤال نقدي يتعلق بالفعل المسرحي نحو الاستجابة لنداء تطوير لغة الكتابة المسرحية لتصير طليعية تفهم اشتغال آليات الإخراج المسرحي ليكون منتجًا للتجديد، ومنتجًا لوعيه بجدوى صياغة شعرية حقيقية لخطابات هذا المسرح أثناء تلقيه، لتكون استجابته الإيجابية الفاهمة لكل تحول في الممارسة دعمًا لوجود ثقافي حقيقي لهذا المسرح الطليعي وهو يسعى لفهم الواقع الثقافي العربي.

كانت التمظهرات المسرحية في الوطن العربي تخفي العديد من التوجهات الفنية والجمالية وتحجب تأثيرات المدارس المسرحية الغربية فيها، وكانت -ولا تزال- كل تجاربها الطليعية تقف موقف التوجس الرافض لكل دخيل يمكنه أن يشوش على تجريب التجارب المسرحية، لكن هذه التمظهرات لم تكن تخفي في نتاجاتها المسرحية كيفية التعامل مع الواقع في كل أبعاده الواقعية والمُتخيلة رصدًا لنزوعاته، وتغيراته، وهذا يعني أن تجليات هذه التجارب تبقى موصولة إلى ما تضمره في ثنايا تجاربها من مواقف رافضة للمعيش، وهنا تكمن إضافاتها النوعية التي ظلت تعلن دومًا أنها بطليعيتها المسرحية تعيش في سيرورة تاريخية منتجة لمسرح يتفرد بعطاءاته العربية. ويمكن تمثيل ذلك بأهم ما قدمته هذه التمظهرات على الأصعدة الإبداعية، والتكوينية، والمؤسساتية، والمهرجاناتية ودورها كلها في العمل على خلق فرص ثقافية حقيقية تقدم الرأي والرأى الآخر للفاعلين الحقيقيين العاملين بثقافتهم العربية والغربية على إنجاز مسرح عربي يفهم الواقع العربي.

هذه الأصعدة في تداخلها، وفي تكامل أهدافها، تشكل -بكل تأكيد- إستراتيجية واضحة تضبط العمل المسرحي في كل قطر من الأقطار العربية، وتقربنا من شكل وجود هذا المسرح؛ إما بصيغة التقليد والتكرار، أو بصيغة التجديد المتنامي بقوة التطلع إلى تجاوز المعطى



بحثًا عن البديل، وتقربنا أيضًا من كل مسرح يتملك صيغته الشعبية التراثية الراقية التي يعرف بها كيف يكون مظاهر الفرجة الشعبية بعيدًا من كل صيغة شعبوية ضحلة، وهذا ما يضع موضوع الكتابة النصية للمسرح على بساط البحث لمعرفة نوعية العلاقة بينها وبين صناعة العرض.

النص المسرحي وصناعة العرض المسرحي

حقيقة وجود النص المسرحي العربي كمنطلق لصناعة العرض المسرحي لا يعني وجودًا مطلقًا تتوافر فيه النصوص التي يمكنها أن تغطي كل حاجيات التجربة المسرحية العربية، وتمدها بما يساعدها على ضمان السير الطبيعي لكل إنتاجية ممكنة للعرض؛ ذلك أن في غياب هذا النص تكمن إحدى العوامل العائقة لكل سير سليم لكل منظومة مسرحية تحمل معرفتها بالذات وبالموضوع.

يبقى وجود هذا النص يمثل المنقذ من وطأة هذا الغياب، وذلك باللجوء إلى تعريب النصوص العالمية لوضعها في سياق التلقي المسرحي، أو استنبات النص المُراد تقديمه من النصوص العالمية لتقديمه باللغة والرؤية العربية التي تجد تجاوبًا حقيقيًّا بينها وبين المتلقي العربي، وهناك من التجارب التي لجأت إلى مسرحة التاريخ، أو مسرحة بعض النصوص الروائية وعملت على إخراجها من سردها النثري ووضعها في سردها الدرامي حيث تفاوتت مستويات وجود هذه العمليات من قطر إلى قطر، ومن تجربة إلى تجربة.

هذه الحقيقة المتعلقة بإنتاج النص المسرحي تجعل كل توجهات المسرح العربي تجارب في توجهات، وتجعل هذه التوجهات تمظهرات في تجارب، وهو ما يعني أن المسرح العربي مسارح، وأن ما يعنيه هذا الإنتاج هو توكيد وجوده بمعرفة ما هو موجود من نصوص مسرحية عالمية وعربية، والتعامل معها لتصير مقياسًا تُعْرَف به هذه الحقيقة.

لا تخلو هذه الحقيقة أحيانًا من لَبْس يتعلق بمستوى فهم خلفيات هذه النصوص الغربية، وكيفية نقلها بلَبْسِها لتكون قاعدة يبنى عليها العرض المسرحي العربي؛ لأن المبهم في رؤيتها يبقى لغزًا لأنه مبهم لا يرقى إلى مستوى الوضوح الممكن بعد نقله إلى السياق العربي ليبقى هذا المبهم والغامض مفهومين في سياقة الثقافي الذي أنتج رؤيته في الغرب على الرغم من نزوعه المقصود -أو غير المقصود- نحو تجريد معناه ليعلن أن ألغازه وغموضه

يريد المسرحيون إنجاز مسرح ينتمي إلى زمانهم، ومجتمعهم، وقضاياهم، لكن كيف يمكنهم تحقيق هذا التواصل والبون شاسع بين ما ينتجون وبين مرسل إليه لا يقوى على مسايرة غموض الرؤية التي يقدمها هذا المسرح

ليسا إغرابًا بل إيضاح وإبانة يضيئان لَبْس واقع لا يرتفع يمكن أن يصير برموزه تجربة إنسانية.

من هنا تبقى كل النصوص المسرحية التي تدخل مخاض التجريب حتى تنتمي إلى تجربة المسرح العربي موسومة بهذه السمة أحيانًا أو أنها تكتب زمانها بزمن الوعي بالتاريخ العربي، وهو ما أعطى نصوصًا ينهض وجودها على:

- تحصين هوية النص المسرحي العربي بهوية الانتماء إلى الذاكرة الثقافية العربية بكل ما تزخر به من غنى التراث الفرجوي، وثراء السرود العربية بالحكايات والمقامات والظواهر الفرجوية الشعبية.
- العودة إلى هذه الظواهر المسرحية والعمل على استثمار جمالياتها في صناعة الفرجة البليغة كما يمثل ذلك الحكواتي وذلك من أجل إنجاز جمالية الفرجة الشعبية الأصيلة.
- تمكين بلاغة الحوارات من صوغ علامات وأيقونة الشخوص والأحداث بدلالات ما تحمله الذات من هواجس، ومواقف، وأسئلة وجودية، وموقف من المعيش.
- امتلاك الوعي بكيفية التعامل مع ثقافات أخرى لها نظرياتها في الإخراج، وصناعة الفرجة.

هذا النوع من الوجود هو الذي وضع بشكل مباشر وغير مباشر خرائط محددة لشكل وجود المسرح العربي كما يتمظهر ذلك في كتابة النصوص التي هي في دلالاتها العميقة كتابة لتاريخ حياة، وواقع مجتمع، وتجربة إنسان، وتفاعل بين صور الحياة في أبهى صورها الملتبسة، وبين أوجاع عالم كل ما فيه صار يخيف، ويفزع، ويسلب الإنسان حريته وإنسانيته.

هذا الإبهام والوضوح اللذان يغمران وجود هذا النص المسرحي لا يحجبان حقيقة رؤية النص حين ينتقل إلى زمن العرض، ولا يخفيان مضمره الذي ينبلج في علامات

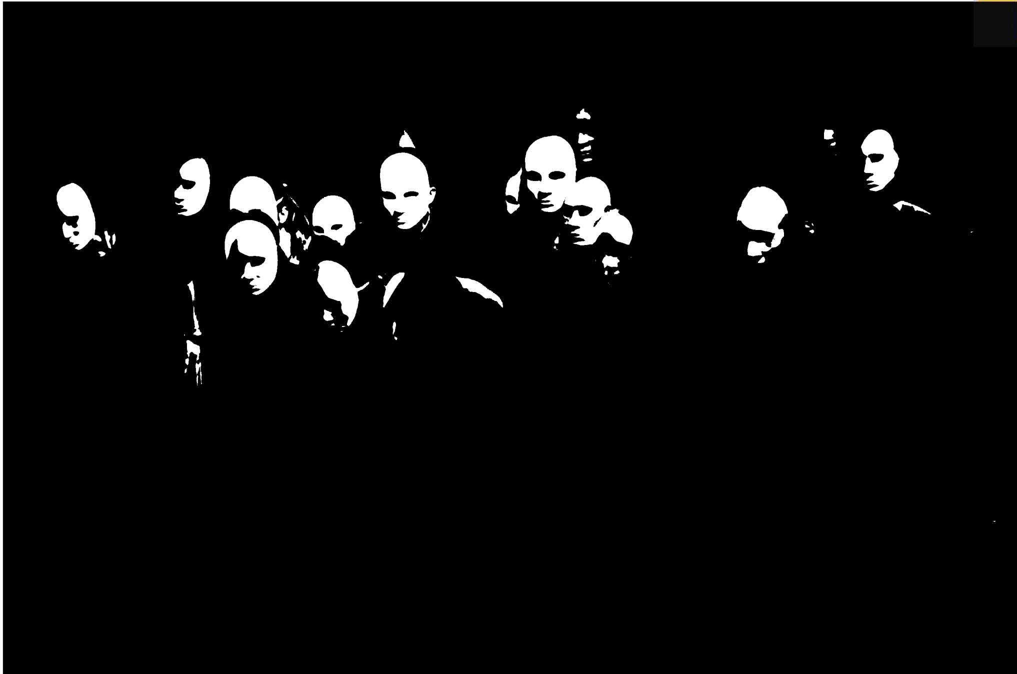
الصور المرسومة داخل ما تتكلم به هذه الصور وخارجه، ولا يبطن إلا ما يسعى إلى استبانته، ويمكن وضع مراحل إنتاج النص المسرحي وتحقيق وجوده فوق الركح كالآتي:

- بعد أن كانت لغة المؤلف قابضة على الإنتاجية المسرحية العربية صارت هناك توجهات أخرى جديدة تحفل بجمالية الترئية أساسها البناء المشهدي ببلاغة الصورة التي تشارك في إنتاجها الرؤية الجماعية التي يحركها تعدد الاختصاصات التقنية والفنية.
- صار للمخرج المسرحي العربي سلطة أخرى يمارسها على نص المؤلف يكون أساسها قائمًا على توظيف التقانة الحديثة، والوسائط الفنية التي أدخلت المسرح العربي زمن الصورة كوسيلة من وسائل الترئية.
- لم يعد هناك نص مسرحي ثابت في التجربة المسرحية العربية، بل هناك اختيارات أخرى جعلت المخرجين المسرحيين يلجؤون إلى كل نص سردي يحولونه إلى نص قابل للتمسرح.

هذا التغير الذي طال مفاهيم كتابة النص المسرحي وامتدّ إلى ممارسة المسرح والإخراج لم يكن وليد مصادفة، ولم يكن من دون مقدمات، بل هو نتيجة حتمية ولدتها طبيعة الانفتاح على نظريات الإخراج المسرحي في الغرب، والاستفادة منها، وهو ما جعل المنظومات الإخراجية في تجربة المسرح العربي تتحول بالمعرفة الجديدة إلى ممارسة جديدة، جعلت نص المؤلف يخضع لتوجهات بديلة عما كان سائدًا من قبل، مكّنت الإخراج المسرحي من تملك المعرفة بنظريات الإخراج الجديد الذي عرفه الغرب، فظهرت آثار مفاهيم وتصورات هذه النظريات بادية في العديد من العروض المسرحية العربية، التي لم تعد تحتفي بنص المؤلف فقط، بل صار الاهتمام واضحًا في التعامل مع الفضاء الفارغ لتأثيثه بجمالية صور فنية تأخذ بالألباب؛ ليصير العرض متعة بصرية لافتة تدهش المتلقي بالصور، والرموز، وبلاغة الجسد، والغناء وكأن العرض المسرحي العربي صار يراهن على المسرح الشامل بعد أن تغير مفهوم هذا المسرح نتيجة تعدد مستويات التجريب المسرحي.

تغير المسرح واتجاهات التجريب المسرحي

بهذا التغيير صار هذا المسرح يتصف بتعدد اتجاهاته في التجريب المسرحي، وصار كل اتجاه يكتب تاريخه الخاص برؤية تراجيدية لعالم عنيف، ظلت حقيقته حاضرة في صورة هذا المسرح المثقف الذي يراهن على تحقيق



تواصل مع المتلقي ليؤثر فيه آخذًا في الحسبان المعطيات الواقعية للقضايا العربية التي يقوم ببلورتها في مضمون الكتابة المسرحية؛ لهذا فالوقوف على هذه القيم يعني أن هذا المسرح كان سياسيًّا له جدله الخاص مع العديد من القضايا الساخنة من بينها:

- التزام عدد من كتاب المسرح باختيار تجليات التوتر المتحكم في الزمن العربي، فعملوا على تسييس الخطاب المسرحي اعتمادًا على كل المفارقات والنزاعات التي تحول دون تقدم المجتمع وتطوره، فظلت كتاباتهم محددة بغايات نقدية تُبرز خلل الواقع؛ أحيانًا تكون الكتابة كوميديا سوداء ساخرة تصل إلى مستوى الغروتيسك المُحَمَّل بكل معاني السخرية، وأحيانًا أخرى تكون الكتابة تراجيدية، ملحمية، عبثية، كلها تستمد أبعادها المتخيَّلة من قسوة الواقع المعطى الذي تَحَوَّلَ إلى كتابة درامية حافلة بقسوة الواقع.
- أهم الخطابات السياسية المضمرة في رحم هذه الرؤية التراجيدية التي تقدمها العديد من الكتابات المسرحية تبوح بأمل إرساء قواعد مجتمع مديني ديمقراطي يشعر فيه المواطن بأنه يعيش منسجمًا مع القيم والمبادئ التي تصون كرامته وأنفة حياته بعيدًا من كل مهانة وحقارة تصنعها الدكتاتوريات في العديد من المجتمعات.

قضايا الكتابة المسرحية العربية جزء لا يتجزأ من توجُّه ثقافي وفني، وفكري، واجتماعي عربي يكمل مشروع المسرح العربي بوجود تقاطعات بين الكتابة المسرحية والتنظير المسرحي، وتلقي ما تجود به الإبداعات المسرحية العربية من جديد في البنية، والدلالات، والرؤى، والاختلاف، والجرأة، والخوف من الجرأة بسبب الرقابة، وهذا ما يجعل العديد من المفاهيم تتحكم في الإنتاجية المسرحية وفق السياق، ووفق قبول بعضها، أو رفضها، أو تعديلها بما يناسب السياق الثقافي المسرحي العربي، وهذا يدل على أن أزمنة المسرح العربي كانت تنتج معرفتها بهوية ما تنتجه في النص المسرحي، أو الإخراج أو النقد، أو تلقي المسرح.

إن مفاهيم مثل الأصالة والتأصيل، وطروحات المعاصرة، والدعوة إلى تبني الحداثة، والتحريض على قبول الجدل حول هذه الحداثة وما بعد الحداثة، وتوجيه

التزم عدد من المسرحيين باختيار تجليات التوتر المتحكم في الزمن العربي، فعملوا على تسييس الخطاب المسرحي اعتمادًا على كل المفارقات والنزاعات التي تحول دون تقدم المجتمع وتطوره

النقاش نحو الدراما وما بعد الدراما كلها مفاهيم صارت تقبض على فعل الكتابة بما يلائم الإكراهات الجديدة التي تعيشها المجتمعات العربية، وهي تبحث عن مواقع تصون سيادتها، وجاهها، ورفعتها، وهذا ما يشارك في دعمه الفكر الحداثي، والسؤال الفلسفي، وكل الأنواع الأدبية والفنية التي تروم برؤيتها لعالمها الوقوفَ أمام كل استكانة، وانحطاط، وخضوع لكل تبعية تُقزم العالم العربي وتلحقه بعولمة احتكارية تسعى إلى محو كل مظاهر اليقظة في الوطن العربي. في هذا المساق ينطرح السؤال الآتي: بهذه المفاهيم، هل يمكن الكلام عن وجود مسرح عربي؟

بكل تأكيد، إن المسرح العربي الموجودَ بكل أشكال وجوده المتباينة بنيةً ودلالةً، وممارسةً موجودٌ بتعدد مستويات حضوره المختلف، فهو الكائن بصفاته، وهو الرائج بخطاباته المتطلعة إلى وجود حقيقي يبقى فيه كائنًا بأصالة تتكلم بهوية متطورة في الزمان والمكان ليبقى ظاهرة ثقافية لها موقعها في دائرة الصراع الثقافي.

في هذا التعدد هناك مسرح يجد الظرفية السياسية مرنة تساعده على التحرك بعد ضمان حرية التعبير، وهناك مسرح يتحرك في الهوامش المسموح بها للتحرك، لكن هذا المسرح سيظل ظاهرة ثقافية بامتياز لأنه ذاكرة الشعوب، وذاكرة الحياة، وذاكرة الثقافة المحلية، والعالمية، إنه مسرح مشارك في بناء الوعي الممكن، والجمال الممكن، والحوار الحضاري الممكن، وهذا ما يسعى إلى توكيده اعتمادًا على تبني اختيارات يريد بها أن يكون صوت من لا صوت له، ويكون صوتًا معارضًا لكل من يتحايل بالمسرح على تكريس الخلل في التفكير والوعي، وهذا هو دور المسرح العربي المفكر الذي يسعى إلى فهم كل المفارقات التي يعيشها المجتمع العربي أمام تحديات العصر.

رُبَّ جِدٍّ جَرَّه اللعبُ

سحر المسرح من تشابك اللعب بحيوات البشر وخصوصياتهم وقضاياهم السياسية

عبيدو باشا ناقد لبناني

لا يزال الاعتقاد سائدًا لدى كثير من المسرحيين، بأن المسرح بهلوان برِجْل واحدة، بهلوان يمتلك غابة من الدهشات، على الرغم من أنه بهلوان على حبل وأنه برِجْل واحدة لا برِجْلين. منذ أن أدخل السيد نابليون بونابرت المسرح إلى مصر مع الحملة الفرنسية، ومنذ أن أدخل السيد مارون النقاش المسرح إلى العالم العربي عبر لبنان، منذ ذلك لم تهدأ الزوابع حول هذا الفن العجيب. مضى مارون النقاش بالمسرحيين إلى المسرح بالأوبرا بوقًا. ما قدمه من رصيد الأبناك في إيطاليا. مسرح مثقوب بالأوبرا؛ لكي لا نقول مصلوب على الأوبرا. مثقوب أو مصلوب، وجد المسرحيون مسرحهم بالأوبرا النقاشية، وجدوا طفولاتهم غير المنقحة بالأوبرا، حين استعاروا منصتها وحين راحوا يغنون على هذه المنصة بإيقاع مؤلم. وجدوا، لأن المسرح عند العرب لم يولد من مراحل انتقال المجتمعات من أشكال علاقات متشابكة إلى أشكال علاقات أخرى، أوسع وأكثر تبادلًا للأدوار.



هكذا لم يجدوا السعادة منذ أن رندحوا أغانيهم على المنصات المسرحية؛ لأنهم قدموا المسرح كسجن لا كقميص مفتوح على كل أنواع العصف البارد، على كل أنواع العصف الساخن. بمحض قراراتهم لم يقرؤوا المسرح ولا بالمسرح، حين وضعوا المسرح في محفوظاتهم، ووضعوا المحفوظات في دوائر مصافحة المستحيلات لا تواضع المصافحات الطيبة. أخاف الأمر الأبطال على المنصات وبالكواليس وبدوائر الإنتاج؛ لأن الأخيرين لم يجدوا في المسرح بيوتهم ولا أشباه بيوتهم، حين وجدوا بالمسرح مستشفى ضخمًا تُشبِهُ غُرَفُه طبقاتِ الأوكارديون، مستشفى بأرض متخيَّلة وبسقف متخيَّل. مسرح اضطرابات رُوحية واغترابات روحية. وجدوا المسرح كالأمعاء لا تستيقظ إلا على آلام الأمعاء. لعلهم أرادوا أن يزركشوا حضورهم بالصعوبات الكبرى والانشغال بالجمل المخيفة. هكذا كووا حضورهم على الخشبات بعد أن كووا الخشبات بحضورهم.

المسرح، من هذه الزاوية، سرقة العرب النظيفة. سرقة العرب المقصوصة من بساتين المسرح بالغرب. لا بأس، لولا أنهم وجدوا بالمسرح طبقة واحدة لا طبقات. سرعة البديهة والخبرة والكهولة، كهولة المسرح ببلاد المنشأ، حيث بات المسرح محتاجًا لطبيب وممرضة وخدم وكاهن ومرشد نفسي. المسرح طبقات، لمَّا أن المسرح بالعالم العربي طبقات، محض أغراب يقف الواحد منهم على الآخر بدون توازن وبسهولة؛ لأن الوقوف وقوف على نقطة واحدة لا على نقاط. المسرح بالعالم العربي لا المسرح العربي؛ لأن المسرح مسارح يتجادل بعضها أحيانًا، ولا يتجادل في كثير من الأحيان. مسارح تضغط على حضورها، بدلًا من أن تسأل عن أي شيطان فتح باب المسرح، ثم لم يلبث أن تركه مفتوحًا، بعد أن شعر بالقوة والثقة. لم يبلغوا براهين الغرب بعد أن تعلقوا بأفكاره. هكذا: وجدوا بالمسرح ما لا يدهش، ما لا يسعد، ما لا يفيد؛ لأنهم لم يرتدوا إلى ألوان حياة عاشوها حتى الأمس وسوف يعيشونها حتى الغد. فائدة المسرح أيديولوجية عندهم. المسرح أيديولوجيا عندهم.

لم يفهم الكثيرون أن التسلية مدماك من مداميك المسرح، مرتكز من مرتكزاته. حيث راحوا يروون أسفار سيليا إلى كاليفورنيا وأسفار لافينيا إلى باريس. للتغيير علاقة بالأسفار، أسفار السكان المحليين على متون الشكوك لا أسفار الآخرين على الأرض الأخرى، على قواعد أنهم لا يعلمون ما يريدون من أسفارهم. وأن السفر، جزء من السفر تسلية لا إحساس الصعوبة بالسفر ذاته. تركوا التسلية وهم يصطنعون وجوهم بأسفار المسرح. حين نسوا التسلية نسوا الأفعال المسرحية؛ لأن لا أفعال بعيدة من التسلية.

سوف يفهمون ماركس ولينين بالمسرح. لن يجدوا إلا العسر جراء الأمر. سوف يفهمون كانط وسارتر وتفكيك دريدا وأشغال فيتاز، من خلال الضغوط لا من خلال خدمة المفقرين من أشغالهم ولا من خلال البحث عن خلاص. لم يجدوا إلا العسر؛ لأنهم تصرفوا بالمسرح كما يتصرف الموظفون الكبار بالمصارف والإدارات العامة. لم يجدوا إلا الجمل والأفعال الضريرة؛ لأن من يفهم التفكيك يفهم التركيب. سوى أن من فهم التركيب فهمه كوَبَاء فَتَّاك. تفكيك من دون تركيب، أقرب إلى سلوك الممرض بالتمريض. لا تفكيك من دون تركيب. جملة سهلة بعيدة من عملياتها. جملة تضحك، مضحكة لمن لا يراجع الفروق بين الفضول والمرح بارتياد عالم الفن، بارتياد عالم المسرح. جملة تحدث بالجحيم أو تحدث بالمأساة بعيدًا من التناغم بين المسرحي والمسرح، مسرحه. غياب التناغم يأكل المعاني من وضع الأيدي الصغيرة والكبيرة بالمسرح من دون مزج بين الدراما واللعب. تضاؤل حضور اللعب أبعد المسرح من منابعه الأولى، أبعد المسرح من غنى المسرح، من غناه.

الحلم بالتجارب

لعل المسرحيين في العالم العربي ما عادوا يتذكرون ماضي ما قام عليه المسرح مذ ناموا على خشب المسرح الضار، بعد أن توقفوا طويلًا أمام تجارب الثورة البلشفية. تجارب لم ترغب في زرع الكآبة وهي تواكب أعظم ثورات القرن العشرين. تجارب مؤمنة بالثورة إلا أنها غير جافة. الحلم بهذه التجارب جفَّف العديد من التجارب بالعالم العربي. تجارب مايرخولد ومايكوفسكي وبوبوف وستانسلافسكي. وقوف المسرحي العربي أمام هذه التجارب أو المراوحة أمامها حوَّله إلى مسرحي يشتم المارة وهو يدعوهم إلى الدخول إلى صالات مسرحه. حوَّله إلى مسرحي بين اليقظة والحلم. حوَّل المسرح إلى شكل لم يولد. حيث لا يزال المسرحيون يرون المسرح في نومهم فقط. يرونه كالحلم بالنوم الثقيل، حتى إذا استيقظوا وجدوا أن أَرَقَّهم يفيض في واحدة من المفارقات المدهشة.

كثير من النوم وكثير من الأَرَق. ذلك أنهم ملؤوا المسرح بالوقت الصلد لا بالطرقات الطيبة، طرقات لا تجد بإيمان المسرحي العربي بالمسرح إلا وباء يجلس على دكك المسارح، على عروض المسرح ومسودات المسرح وعروض المسرح المبيضة المسودات.

يقف المسرحيون عند زنوج المسرح، يضعون المسرح في موازين القياصرة، من لا يرون بالمسرح إلا سمكًا نيئًا لا إخوة له. ذهب الجميع إلى أبعد من سوء الحظ، بعد أن تناسوا أن معيشَ أصحاب متاع المسرح من مايرخولد إلى ماياكوفسكي وبريشت وفايس وجاري ومن لا إخوة لهم ومن لهم إخوة، معيشٌ على مفهوم أن من تقنَّع لا يستطيع الهرب من مسؤولياته ولا من أخطاء ماضيه. واحدة من الأخطاء أن يحول المسرح إلى عيادة لا ما يبث الطاقة من خلال اللعب العادي واللعب الجذاب.

سحر المسرح من اللعب، من تشابك اللعب بحيوات البشر وخصوصياتهم ودراماتهم وقضاياهم السياسية والاجتماعية والاقتصادية. تعريف الثقافة باللعب لا بتعرية التشوهات وحدها أو الإضاءة على إيقاع الحياة السريع وهزاته وارتداداته. المسرح فن الجماعة باللعب. سحر المسرح من اللعب. السحر، السحر، السحر. لا الأيديولوجيا وحدها. انتحر ماياكوفسكي وجُرَّ مايرخولد إلى المعتقلات السيبرية حيث قضى محكوميته الستالينية. وذبح النظام زوجته، كما يذبح الأعداء الأعداء. فرطت الشراكة بين مايرخولد وستانسلافسكي لأنها لم تقم على الغش ولا على الكذب. لم يستوِ البيوميكانيك والإيهام والبقية تعرف البقية.

النظام وحده ما وجده المسرحي العربي ببئر المسرح. وجدوا النظام، وحين وجدوه أسطروا المتعة بحيث تظهر كرأس خُرافة مقتولة. الأسطورة بلغة الجد والأيديولوجيا. مسرح بلا أيديولوجيا عند المسرحيين العرب مسرح طقسي لا علاقة له بالحواس، كما هو عند آرتو. طقسه منشور عقلي، كتب باللغة الأم عند رجال المسرح بالغرب وبالارتجال الكلاسيكي غير الحسي. لا الترفيه وحده ولا التسلية هو النوع أو النمط المطلوب. الأخيران من القضايا المهمة، إلا من خلال حرية المسرح وحرية المسرحي. لا من يرغب في صوغ المسرح على الآذان بالجوامع وصدى أجراس الكنائس من أصحاب اللِّحَى الزرقاء، من لا يرغبون في معادلة الجد واللعب إلا بطرف الجد من طرفي المعادلة. هكذا، لن يكبر طفل المسرح من دون شقيقه. لن يكبر الجد من دون اللعب؛ لأن المسيرة بطرفيها. الضوء من العتمة والعتمة من الضوء. ترسم الأشكال الظلال، حين تعيد الظلال الأشكال. دفع الواحد للآخر: روح المسرح.



تجهم المسرح من تجهم المسرحي

لا مسرح بلا متعة، لا مسرح بلا تسلية. عنوانان لأية مسيرة إبداعية. ملتقى الخليفتين. مصدر بعيد من جَوْق الفرقة. حين تجهم المسرحي تجهم المسرح أوقف طرق سيره. المتعة كالتسلية، ليست إلا حياة هددتها العادات الموروثة بالمسرح. بعيدًا من التسلية، بعيدًا من اللعب جوهر التسلية (تسلية المسرحي والمشاهد) أضحى المسرح كورق دفتر تتهدده عادات الأقلام. حين نظر فيلار إلى دمار الحرب العالمية الثانية، وجد بالدمار ملوحة زائدة على طبق الحرب غير الخادع. مَهْرج حضور المسرح بمهرجان أفينيون المسرحي. المدينة التاريخية بجنوب الجمهورية الفرنسية. مَهْرج: المهرجة من مهرجان. المهرجان لعب وتسلية بلا نسيان. لم يجد الرجل الكبير، صاحب فكرة المسرح الوطني الشعبي وإنشاء المسرح هذا (TNP) بالمهرجة، لم يجد باللعب، لم يجد باللعب والتسلية قشرة خدعة المسرح على صفيح بارد أو على صفيح ساخن. وجد الإجادة، البراعة باللعب. وجد باللعب رائعته كما وجد بالمسرح الهاجع بفكرة اللعب أصل المشاع، من تراجيديا اليونان إلى الكوميديا ديلآرتي. بينهما فنون تكفي لإيجاد الشعر فيهما وبالفنون المكتشِفة ذاتها.

المسرح لعب لا قطار سيبيري يترك خلفه دخانه الكثيف. حين ركب المسرحيون العرب المسرح كقطار سيبيري، خلطوا المفاهيم بين الرجال الطائرين والرجال الطارئين. يكفي هذا للإفصاح عن الفروقات الكبيرة، بين الرجال الطائرين بالمسرح الأوربي والرجال الطارئين على المسرح في بلاد العرب. لم يجد المسرحيون العرب أمامهم سوى أن يمجدوا عفاف الأيديولوجيا وهم يعملون بالمسرح كما يعمل موظفو السينما بصالات السينما: إجلاس الجمهور بكنباته. خدمٌ يقدمون خدمة وظيفية، من دون أن يستطيعوا قلب الأمر إلى توظيف المسرح بالحياة، لا إجهاضه بالحياة وإجهاض الحياة فيه؛ إذ يُظَهِّر الحياة كالساعة بدقاتها القاتلة حين يتقصد ألَّا يلامس إلا مواضع البؤس. أضحى المسرحي حينها كرجل الإسعاف والمسرح سيارة إسعاف بعيدًا من القطار السيبيري.

هكذا بدا أن الأقدام تمشي والجسد في ثبات، أن الجسد يمشي والإحساس في ثبات، أن العقل يمشي والجهاز العصبي يراوح على عكازين من سقوط الأمر الواقع على الأمر الواقع. حدث الأمر، منذ وجد العربي بالمسرح جسدًا معطوبًا حين لا يستطيع أن يؤدي أدواره التنويرية. الأدوار التنويرية، مباشرة على الرأس. التنوير لا بالمسرح وحده. التنوير شريط يحمي العظام، شريط لا يأكل العظام. حين جاء المسرح على فكرة التنوير، لم ينضح بالفطرة ولا بوعول أعياد الميلاد بطيرانها فوق المفهوم الاصطلاحي للطيران. لم ينضح إلا بالشوك والسكاكين. شغور كبير، شغور عظيم. شغور على أصوات الطبول، أصوات تسبق انطلاق الرصاص. برأس المسرح ألف بندقية وألف مبضع جراح، مذ دهمه العرب بتعاويذ الأيديولوجيا أو تعاويذ الانطفاء.

لا يتذكر المسرحي أن الضجر خالق الفنون الأولى والفنانين الأوائل. هكذا، اندغم بتدابير المشقة على الدوام. الإسلام يسر لا عسر والمسرح عسر لا يسر في بلاد اليسر والعسر بالكتب المقدسة. بغياب التسلية، لم تبق إلا ظلال المسرح البهلول بالمسرح. المسرح داخل المسرح، لعبة المسرحي بالمسرح. مسرح الوثيقة، مسرح ضد كل شيء مفبرك، كل شيء مغفل. لا مسرح دبابات ومدافع وجمارك. البيوميكانيك واحدة من ألعاب تعليم الجسد كيف يمكنه أن يصبح بعد نظرة بزاوية حادة أو زاوية لا تشبه شفرات الحلاقة. الخلق لعب، كل ما هو خارج اللعب خيانة للخلق. لم يجد المسرحي بالمسرح إلا المساحات الشاغرة، مساحات فرار اللعب من المسرح. لا شكوك، طالما أن المجد رحلة المسرحي بالمسرح. المسرح قلعته، المسرح سلاحه. لا بأس، ما دام المسرحي لا يطلق النار على المشاهد بالمسرح/ سلاحه وقلعته. لا كلام على «مسرح النخبة » أو «المسرح المخبري» أو «النخبوي»؛ لأن الكلام على هذا المسرح، كلام بلا لعب.

المسرح الشعبي أو الشعبوي، مسرح مبلول بنار أبواب جهنم؛ لأنه يعتمد الأيديولوجيا المضادة من دون أن يعتمد المقالات والألعاب والرحلات الأشبه ببرامج المباريات. شعبية كرة القدم من قوة كرة القدم على تقديم نزلات التسلية الكبرى من خلال اللعب، ولو أن كرة القدم لم تَجْنِ حقولها إلا من فرط القدرة على تنظيم عالمها، قريبًا مما يتمناه الشجر والبشر. يخطئ المسرحي حصانه، ولا يخطئ لاعب كرة القدم فرسه. غورديولا أشهر من كوبو. ميسي لا يكذب على الجمهور وهو يقدم مفهومه لكرة القدم، كما يقدم بيكاسو مفهومه للفن التشكيلي وأحسن. جمهور كرة القدم في مباراة واحدة، تستطيع أن تضع جمهور عرض مسرحي أمامه في حاوية.

المسرح العربي هو الاختبار الحقيقي للعقل

حكيم مرزوقي كاتب ومخرج مسرحي تونسي

كيفما كنتم يُمَسْرَحُ عليكم، المسرحي العربي اليوم مهدَّد في مهنته، لكون السياسي هو المنافس الأول له، هذا السياسي يقف اليوم فوق مسرح هائل تُضخ له الأموال وتسخَّر له حملات الدعاية، كمسرحي أتساءل: ما الذي يمكن مسرحته؟ وحالك كحال فنان الكاريكاتير الذي يرسم بناءً على حساسيته تجاه المفارقات والمبالغة، الآن نعيش عصر مليء بهذه المبالغة، فكيف لك أن تبالغ تجاه المبالغة نفسها؟ فكرة الدراما نتجت من فكرة التعدد التي أدت بدورها إلى النزاع، إلا أن أية حالة توحيد تلغي الدراما وتحدٌّ منها، فالدراما في حد ذاتها صراع بين الإنسان والآلهة، والصراع هنا هو الاختلاف وقبولي الآخر شريكًا فيه، أما نحن في موروثنا وتاريخنا العربي لم يَتَحَدَّ إبراهيمُ الخليلُ الآلهةَ، بل عندما أَمَرَهُ الإلهُ بذبح ولده إسماعيل أمسك السكين وكاد أن يقتله، لولا أن الرب ترفق به وأرسل له كبشًا فداء لابنه.



فكرة الدراما لدينا منفية وقائمة على التصالح، ونبذ التعددية، فإذا أردتُ اليوم أن أقدم مسرحًا؛ ماذا أقدم؟ هل أقدم مسرح المصالحة؟! كأنكَ هنا صحافي يورد خبرًا عاجلًا كالآتي: «جاء القطار في موعده»! أين الغرابة في ذلك؟ المسرح العربي اليوم هو الاختبار الحقيقي للعقل، لقد ولَّى زمن التقية المسرحية والترميز والتشفير، اليوم لم تعد هناك تلك الرقابة التي كنتم تتحججون بها أيها المسرحيون؛ زين العابدين بن علي ومبارك والقذافي وصالح وصدام الذين كانوا يضيِّقون عليكم ويمنعونكم ويحدُّون من تعبيركم ذهبوا؛ هيا قَدِّمُوا لنا فنًّا، مارِسُوا نَقْدَ الثورة؛ كي تحافظوا عليها وعلى مكتسباتها، اليوم صح عليكم المثل الشعبي التونسي القائل: «هات ذراعك يا علاف». أرونا ما الذي ستفعلونه بحريتكم الجديدة؟ الثورة في أصلها ثورة مفاهيم قبل كل شيء وليست حادثًا زمنيًّا ينتهي بطرد الطاغية، المطلوب ليس التغزل في الثورة، أو استحضار أرشيف القمع أيام نظام زين العابدين وسواه، إنما المطلوب هو النقد والنقد الدائم للثورة للحفاظ على ديمومتها.

لقد وَلَّى زمن التقية المسرحية والترميز والتشفير، اليوم لم تعد هناك تلك الرقابة التي كنتم تتحججون بها أيها المسرحيون؛ هيا قدموا لنا فنًّا، مارِسُوا نَقْدَ الثورة؛ كي تحافظوا عليها وعلى مكتسباتها

أما أنا فالثورة لي شر لا بد منه لكونها دائمًا في مخيلتي مصبوغة بالدماء، لكن دائمًا يتحمل مسؤوليتها الفاسدون والطغاة؛ لذلك كتبتُ مرةً نقدًا للنشيد الوطني التونسي الذي يقول: «نموت نموت ويحيا الوطن»، فقلت «نعيش نعيش ويحيا الوطن» لماذا نموت؟ وما قيمة الوطن إذا متنا؟

المسرح اجتماع حر
يتواطأ الناس للوجود فيه بذريعة العرض

فايز قزق مخرج وممثل سوري

المسرح ثورة مستمرة، تاريخًا ومعاصرًا هو ثورة مستمرة، المسرح اجتماع حر يتواطأ الناس للوجود فيه بذريعة العرض، فعندما أقدم عملًا مسرحيًّا لا أريد من هذا العرض إلا أن يكون سببًا من أسباب الاجتماع؛ المسرح والسينما في المدن هي الاجتماعات الحرة، فليس هناك تقييد على من يدخل، وليس هناك تمييزٌ لمن يحق له الدخول أو لا يحق، انظر مثلًا في أماكن أخرى تجد أن الدخول يكون حسب الانتماء الحزبي أو السياسي أو الديني.

في الأحزاب أيضًا ستجد اجتماعات خاصة بكل تيار أو جبهة، فليس مرغوبًا عند الاجتماع لأحد الأحزاب السياسية أن يكون هناك أشخاص من أحزابٍ أخرى، أما في المسرح فليس هناك من قيدٍ على من سيدخل إلى هذا المكان أو لا، فكل أتباع الأديان والأحزاب والتيارات الاجتماعية والمرأة والرجل والطفل والأعمار والطبقات كافة يدخلون إلى المسرح من دون قيدٍ أو شرط أو لحظٍ لانتماءاتهم السياسية أو الدينية أو العرقية؛ لأن الجميع مدعو هنا إلى المكان بشكلٍ حر، إذًا فالمسرح اجتماعٌ وحوار حر، ولا يمكن لأي مسرح في سوريا أو غير سوريا أن يكون اجتماعًا مقيدًا، أو مسيسًا؛ لأنه عند ذاك سيصبح المسرح ألعوبة في يد رجال الدين والسلطة.

المسألة خطرة جدًّا هناك مكان عفن كما كل الأماكن والمؤسسات الثقافية؛ فالحفرة كبيرة جدًّا لذلك ترى أن الانهدامات كبيرة جدًّا؛ فالحفر الموجودة في العالم العربي في جزءٍ منها مُصهينة بامتياز وتحت لافتات وأعلام ورايات، وكل الربيع العربي هو ناتج مما كان موجودًا من تهميش وإلغاء وظلم؛ هذه مقدمات كانت محسوسة لمن يريد أن يعرف أو يقرأ ويرى ويتبصّر!

المسرح في اشتباكه مع السياسي وأحوال المدينة العربية

خشبة خلاص واحدة أو منصة إعدام جماعية!

سامر إسماعيل صحافي سوري

ينوء المسرح العربي اليوم بحمولات سياسية عديدة، تضع فَنَّانِيهِ أمام مسؤوليات متجددة في قراءة أحوال المدينة العربية التي تشهد اليوم موجة جديدة من الغضب، متطلعة نحو غد أكثر عدالة وكرامة. من هنا تبدو منصة المسرح وجهًا لوجه مع منصات السياسة التي تتكاثر كالفطر تحت ذريعة الحوار السياسي بين الأفرقاء، لكن ماذا بمقدور المسرح أن يفعل إزاء كل هذا الطوفان من الغاضبين والحالمين بأوطان توفر لهم العيش الكريم..

من هنا يبدو الفن المسرحي أهم مساحة لثقافة الحوار، ولتأسيس حلم المدينة لا باعتبارها أسواقًا ومجمعات تجارية، بل باعتبارها نموذجًا إنسانيًّا فريدًا للاشتباك مع الهم السياسي والاجتماعي، والتعبير بوضوح وجرأة ودونما مواربة عن هواجس وهموم عشرات الآلاف من البشر المسحوقين بسياط السياسة ومتاهاتها العجائبية.



«الفيصل» استمزجت آراء بعض المخرجين المسرحيين:

ندى حمصي:
المسرح غريب عن محيطه العربي

في المجتمعات العربية؟ دعني أتحدث عن المجتمع السوري، لم يكن رواد المسرح السوري سوى تلك القلة من المثقفين والفنانين الذين حاولوا أن يقودوا المجتمع باتجاه ثقافاتهم هم؛ ولكن المجتمع السوري مجتمع تقع فيه قوى متناقضة ومرهقة؛ وفوق كل ذلك؛ فإن خيبات من تحقيق العدالة -سواء العدالة الداخلية أو العالمية- جعلت الإنسان السوري يتقهقر باتجاه التدين بأمل أن ينقذه الله وأن يكون لعذابه معنى. الإنسان العربي عمومًا لا يضع المسرح أو الفن في أجندته، والفرد في سوريا يتابع ما تمليه عليه الدولة؛ وما يتلاقى مع برنامج العائلة ككل، فتراه كان يتابع فيما مضى بنشاط معرض دمشق الدولي ومهرجان بصرى؛ فهنا يمكن له أن يذهب ويأكل ويتحدث وتتحرك مشاعره وغرائزه من دون أي جهد فكري أو تحليلي، ولكنه لا يتابع مهرجان المسرح العربي أو مهرجان السينما العالمية؛ لأن هذه المتابعات ليست بالضرورة ممتعة له؛ فهي متابعات ثقافية تتطلب الصمت والصبر والمتابعة والتحليل والشعور بالقلب والتفكير بالرأس؛ وهذه مهمات مرهقة وفوقها لا تستطيع أخذ الأطفال وأكل الساندويتش والثرثرة، وهو ما يجعل هذه الأنشطة الثقافية بحلتها الاستعلائية أثقل دمًا، أضف إلى ذلك أن هذه المتابعة ستضيع جهدًا ووقتًا ومالًا عليها!

الثقافة بقالبها الذي تقدم فيه في سوريا غير موجودة أصلًا في برنامج الإنسان العادي؛ مثلما توجد النشاطات الدينية في برنامجه؛ ومثلما يوجد المسلسل التليفزيوني مثلًا. الكثير من الناس لا يعرفون أصلًا ما هو المسرح؛ وكثيرون جدًّا ومنهم يقع على رأس سلطة آمرة يظنون أن الفنان المسرحي إنسان نطاط مخبول يستمتع بالتمثيل كالأطفال.

لطالما سمعتُ عبارة «أنا أساعدك» حين كنت أجهِّز لعمل فني، كانوا يساعدونني، وأحدًا منهم لم يخطر له أن هذا ليس بمشروع لمتعتي الشخصية؛ وإنما أنا أسخّر نفسي وخبرتي التي اكتسبتها بجهد من أجل مشروع فني. بصراحة لا.. لا أعتقد أن المسرح يمكن أن يغير ويخلخل، إلا إذا صاحبته رؤية جادة من الجهات الرسمية؛ بحيث ندرّب أطفال المدارس على احترام الفن وعلى ضرورته في الحياة البشرية والحضارية للمجتمع، لهذا يبدو لي المسرح السوري والعربي عمومًا غريبًا عن محيطه، حتى في أكثر عروضه جرأة وتناولًا للشأن السياسي، ما زلنا نحبو!

سرعان ما ربّيتُ سمعةً طيبةً كمسرحية سورية؛ وأصبحتُ جزءًا من الوسط المسرحي في «أونتاريو» حيث أقيم اليوم طورت علاقة المسرح بالسياسي، وخصوصًا بعد ثلاثة أعمال قدمتها في هذا السياق؛ الأول والثاني كانا من إنتاج «تجمع الثقافات المتعددة»، وهما «آخر خمسة عشرة ثانية»، و«الجسد رقم ١٣»، العمل الأول تناول موضوعة الإرهاب في حادث تفجيرات عمان ومقتل مصطفى العقاد وابنته ريما عام ٢٠٠٥م. أما العمل الثاني فتناول موضوع القابلية للتغير واكتساب الحياة الجديدة والحب عبر الاختلاف؛ ولا سيما ما يخص المهاجرين إلى كندا، في حين كان عرضي الثالث هو «سلطان باشا» وهو عملٌ كتبته وقدمته باللغة الإنجليزية وترك أثرًا لدى الناس حيث أعيش. أقول في نهاية هذا العرض بعد أن أترك شخصية (زوجة السلطان) ذكرتُ كل تلك التفاصيل لكي أبين ماذا أريد أن أقول للجمهور الذي هو الآن جمهوري، تلك هي مسؤوليتي في المسرح، أن أُوصِلَ رسالة حيثما حط بي المسرح. كنتُ دائما أقول: إن المسرح نبوءة صغيرة، وإن الفنان نبيٌّ صغير!

ممثلة ومخرجة مسرحية سورية

شريف خازندار:
ضرورة الفن المسرحي

علاقتي مع المسرح لم تتوقف بل استخدمت هذا الفن كأداة للتجربة والبحث عن أصالة الهوية، حيث أخرجت مع الراحل «علي بن عياد» مسرحية «لعبة كراكوز» عن نص الكاتبة اللبنانية- المصرية «أندريه شديد» محاولًا نقل الكراكوز من الدمية إلى الشخصية المسرحية، وبعدها ليقدم مسرحيته «الحلاج ١٩٨٤» عن نص عز الدين المدني على مسارح تونس وفرنسا، محاولًا هذه المرة أن أشتغل على المسرح الغنائي الملحمي.

ظللت منكبًا على مشروعي بالبحث في ذاتية شعوب العالم، في حين غبت تقريبًا عن المسرح لصالح عالميته التي استقيتها من محليات مختلفة من شمال العالم وغربه إلى جنوبه وشرقه، إلا أنني بقيت مسكونًا بعشقي الأول، منافحًا عن ضرورة الفن المسرحي وعن أصالة هذا الفن في تاريخ العرب في وجه كل المقولات التي تمضي إلى اعتبار

العرب أمة ليس لها مسرح.. لا يمكننا أن نقول: إنه لم يكن هناك مسرح عربي، فمفهوم كلمة المسرح اليوم تعني بالضرورة -ولا سيما في الأوساط الثقافية- الخشبة المسرحية وفق النموذج الغربي، أو ما يمكننا تسميته العلبة الإيطالية أو الإطار، وأنا لا أوافق على ذلك، فكل شعب لديه نوع من المشهدية، وأفضل هنا أن أتكلم عن المشهديات لا عن المسرح.

كلامي سيصب في مشروع آخر بدأته منذ خمسة عشر عامًا في معهد ثقافات العالم بباريس الذي كنت أديره لسنوات، فبالتعاون مع جامعة باريس الثامنة أحدثتُ قسمًا خاصًّا في المعهد لدراسة ما يعرف بـ(الإثنوسينولوجيا) أو علم الدراسات المشهدية؛ إذ يجب على كل ثقافة أن تستمد مسرحها من مراجعها الخاصة، من مشهدها الفريد.. كما في مسرح النو الياباني، أو الكاثاكالي الهندي وغيرها، ونحن أيضًا يجب أن نبحث في مراجعنا التي يعتبر الشعر العربي من أهمها؛ خذ مثلًا جلسات سلاطين الطرب الحلبي، والحضرة الصوفية، والدراويش، والمولوية، وأمسية شعرية يستمع فيها الجمهور لأدونيس مثلًا.. أليس كل هذا مشهديات مسرحية يجب أن نأخذها بعين الاعتبار..؟

الحكواتي في المغرب يكون في وسط حلقة من المشاهدين، أليس هذا مسرحًا دائريًّا؟ الحكواتي الدمشقي في مقهى النوفرة أيضًا يأخذ هذا الشكل، حتى في الغرب هناك اليوم رغبة في الخروج من هذا الشكل السياسي المباشر للمسرح، فلكل ظاهرة مكانها ومرجعيتها، خذ مثلًا بقايا المسارح الحجرية في سوريا التي تدل على المسرح المستدير؛ المسرح في قلب الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية للمدينة؛ لذلك أرفض أن تكون بدايات المسرح العربي بمارون النقاش الذي دخلت معه المشهدية الأوربية إلى المسرح العربي، فالمشهدية الأوربية شيء موجود، ويجب أن نستخدمه، لكننا يجب أن ننتبه إلى أنواع أخرى من المسرح وهي موجودة لدينا، أنواع قادرة على قراءة ما يحدث بعين مختلفة وأكثر دقة، وعدم التهور في الانزلاق إلى المفردات السياسية المباشرة، فهذا ما سيفسد المسرح والفن جميعًا.

مشروعي في الإثنوسينولوجيا لاقى قبولًا في المكسيك والبرازيل والهند، فبدأت عبر هذا النوع من الأبحاث تحقيق نتائج واكتشافات مهمة في مشهديات الشعوب، من حيث خصوصيتها وفرادتها الثقافية. في سوريا لا يوجد اهتمام بهذا النوع من البحوث، على حد علمي يوجد في الجامعة اليسوعية بلبنان اهتمام أكبر، المطلوب من المعهد المسرحي في سوريا الاهتمام بالإثنوسينولوجيا، وهذا أمر لا أستطيع القيام به بمفردي!

مخرج فرنسي من أصل سوري.



غسان مسعود:
مسرح ينشأ مع الأزمة

هناك نوعان من المسرح أفكر فيهما اليوم؛ الأول هو مسرح ينشأ مع الأزمة، من الحرب، حيث أراقب بعض أقلام الشباب والشابات الصغار؛ وهم يكتبون أشياء لافتة للغاية؛ وقد تكون رؤية لأدب مسرحي عن سوريا في هذه المرحلة، هو مسرح أعتقد أنه يقترب من مسرح الحرب الأهلية بلبنان التي أنتجت تجربة مسرح زياد الرحباني كظاهرة فنية في المجتمع اللبناني- الحرب الأهلية، وكيف قرأ زياد الحرب في وطنه؛ أعتقد أن هناك خطًّا في هذا الاتجاه، وبتُّ أتلمسه اليوم وأقرأ منه ولا أريد أن أذكر اسم من يكتبه اليوم، لكنني دعني أقول: إنني متفائل به جدًّا؛ فالأزمة سيولد من رحمها نصوص وعروض مسرحية جديدة ومفارقة لكل ما قدم في الريبرتوار السوري المعاصر، وهذا أمر طبيعي في تجارب الشعوب التي تخوض حروبًا، وإن لم يكن هكذا فعلينا أن نخلقه؛ هذا تجلي طبيعي للحرب السورية التي أعتقد أنها ستفرز مسرحها وأدبها وشعرها وفنها التشكيلي. طبعًا لا أعني إطلاقًا ما يشتغل اليوم، فما يشتغل اليوم هو فن دعائي رخيص بالنسبة لي؛ سواءً كان مع أو ضد، هو فن لا يعنيني ولا أحترمه، فهناك قاعدة في الإبداع المسرحي تقول التالي: لا تستطيع أن تضع قانونًا للتجربة وأنت تخوضها، أو تضع منهجًا لها، فالتجربة هي التجربة؛ هي لقاء بين العقل والعاطفة، هي اختلاط وتلاقح غريب عجيب بين الجانب الوحشي الغريزي في الدماغ الإنساني، وبين جانب الوعي العقلي؛ كي تنتج ناتجًا يراه المواطن العادي والمثقف في آنٍ معًا؛ وليأتي النقاد ليقرظوه ويحكوا عنه ومن ثم لتبدأ قوننة هذه التجربة لنظرية قادمة تستفيد منها الأجيال في قادم الأيام، وهذا ما حدث في تاريخ المسرح، وبناءً على هذه القاعدة التي أفهمها في الفن قمتُ بتعليم ذلك لطلابي في معهد التمثيل، واشتغلتُ معهم على أساسها عشرات العروض المسرحية، أما أن نعمد على الفور لتقديم عروض مسرحية عن المأساة التي نحياها فهذا أظنه ما زال مبكرًا؛ أعتقد أن تجربتنا المريرة اليوم في سوريا لا يحكى عنها بهذه البساطة وبهذه الخفة؛ وبهذه اللغة الدعائية السمجة؛ علينا أن ننتظر لكي نرى ماذا ستفرز هذه الأزمة كي يكون ما نقدمه فنًّا مسؤولًا وإبداعًا راقيًا؛ لا أن يكون دعائيًّا لأجل الجيب مثلًا؛ وقليل من كلمة «برافو» من هذا الجمهور وذاك الجمهور! سواء كان جمهور الموالاة أو جمهور المعارضة؛ المسائل ليست كذلك، ولهذا السبب الذي يقدم اليوم عروضًا لا يعنيني، وغير مهتم به؛ ولا أشتغله؛ لكنه يمكن ملاحظة بعض الأصوات أو بعض الأقلام التي تنضج اليوم؛ والتي ستكون في تناولها لما حدث في سوريا أكثر وعيًا وعمقًا من كل الارتجالات التي نراها في الصحف أو المسارح أو التليفزيونات هذه الأيام؛ وهذه هي فنون المرحلة السوداء في تاريخ سوريا في السنة التاسعة من عمر هذه الحرب الملعونة.

يمكن ملاحظة بعض الأقلام التي تنضج اليوم؛ والتي ستكون في تناولها لما حدث في سوريا أكثر وعيًا وعمقًا من كل الارتجالات التي نراها في الصحف أو المسارح أو التليفزيونات هذه الأيام

مخرج وممثل مسرحي سوري.

موسى أسود:
حصانة فكرية وجمالية تنويرية

بالتحليل التاريخي أعتقد جازمًا أن المسرح في سوريا خاصة، وفي العالم العربي عامةً؛ لم يؤسس بعد لعلاقة عضوية مع المتلقي؛ بمعنى آخر أنه كان حالة شكلانية أكثر منه حالة بنيوية، فلقد كان المسرح على مرِّ سنوات طوال تمظهرًا لحضور دون فاعلية في فلسفة المعرفة المسرحية، فالمسرح التجريبي أحبط المسرح السوري، ناهيك عن الحركة النقدية التي لم تجد لها فسحةً للتعبير عن مقولتها بما في ذلك تدمير الحياة المسرحية، فعلى سبيل المثال نحن اليوم في سوريا بحاجة إلى عشرات عروض الأطفال أكثر منها عروضًا للراشدين؛ إذ إننا أمام كارثة وطنية كبرى؛ فالحرب ستترك آثامها وآثارها التدميرية على جيل بأكمله، طبعًا ليس المسرح التفاعلي الذي نريد؛ فذاك كان من أسخف المشاريع التي طُرحت؛ لكونه تجربة استجلابية، تجربة لا تنم عن حالة عضوية بالعلاقة مع الطفل السوري؛ بل حالة شكلانية كرّست عشرات الأسماء التي تنتمي إلى المشروع التدميري؛ وهناك إشارات استفهام كثيرة على الذين كانوا قائمين عليه وقتذاك.

أجل.. سعد الله ونوس استقى مفاهيمه عن المسرح السياسي من المسرحي الفرنسي (جان فيلار)، والمسرح الفرنسي كما يعرف الجميع له تقاليد، حيث أراد ونوس

أن يشاغب معرفيًّا بالعلاقة مع المتلقي، لكنني أعتقد جازمًا أن «ونوس» قد فهم عميقًا الدراما في مرحلةٍ متأخرة من حياته؛ خصوصًا علاقة هذه الدراما بالإشكاليات العضوية التي تمس المجتمع. التأسيس كان في الكم؛ فإلقاء المصطلحات على أي ظاهرة مسرحية هي جديرة بالدراسات الأكاديمية والدراسات الاجتماعية والأيديولوجية؛ بمعنى آخر لا يمكن للثقافي أن ينفصل عن حركة التاريخ في أي مجتمع؛ فإذا انفصل عنه، سيكون حالة تجميلية وليس حالة عضوية بالمعنى المعرفي؛ لذلك وقعنا في إشكالية فيما يخص تأسيس علاقة مع المتلقي بالفنون عامة وفي المسرح خاصةً.

هذه ليست إشكالية الجمهور؛ بل إشكالية المؤسسات على المستويين الأيديولوجي الخاص بالمعرفة، وعلى مستوى النسق المعرفي الخاص بالمثقف الأكاديمي، ومن ثم المثقف العضوي بالمعنى الغرامشي، أي المثقف الذي ينتمي إلى إشكاليات المجتمع، وبالتالي المثقف عندما ينفصل عن اللحظة العضوية فيما يخص المجتمع يصبح

عندما لا يفقه الفنان المسرحي العالم؛ لا يفقه الكون، لا يفقه الإشكاليات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، لن يستطيع أن يفقه الآخر بمشاريعه التدميرية

شكلانيًّا، ويذهب في اتجاه ثقافة الاستجلاب لظاهرة الفن، بدلًا أن يكون واعيًا لمضمونها وقيمها الأخلاقية والتنويرية.

لقد كان هناك في سوريا طبقة وسطى، لو أنها مُنحت الفرصة لصنعت من سوريا بلدًا أقرب إلى العالم الأوربي المعاصر، لكن هذه الطبقة لم تُمنح حقها، فالطبقة الوسطى السورية هي من أهم الطبقات الوسطى في العالم العربي؛ بل تتجاوز الطبقة الوسطى في مصر، وهذه الطبقة الوسطى ستكون الخلية الكبرى لحل الأزمات التي تَحِيقُ اليوم بالوطن السوري، وهي المناطة بإعادة تكريس مفهوم الدولة؛ لكونها اليوم هي من يدفع الثمن.

عندما لا يفقه الفنان المسرحي العالم؛ لا يفقه الكون، لا يفقه الإشكاليات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية،

تمايز صارخ في مستويات الخطاب والتأويل والتفسير

جواد الأسدي مخرج وكاتب مسرحي عراقي

أتذكر هنا سعد الله ونوس في البيت الذي كان يغذيه بروحه ووجدانه ودمه. المسرح بيت أليف، الممثلون هم أولاد هذا البيت، والنص المسرحي هو جمرة البيت، خصوصًا إذا كان كاتبه رجلًا فذًّا مثل سعد الله الذي كان يحضر بروفات عرض «الاغتصاب» بين حين وآخر، معبرًا عن احتجاجه على المقالات التي ملأت صحف دمشق آنذاك، ومجلة الحرية والهدف وهي تتناول نصه الإشكالي «الاغتصاب» الذي عدّه ذروة الاشتباك مع السياسي، في تفاوت كبير من ناحية مستوى النقد وقيمته، وهو ما أشاع جوًّا متوترًا آنذاك وسلبيًّا حول معنى النص وراهنيته وجدواه ونزعته، فمن هؤلاء من نكل بالنص، متحاملًا على شخص سعد الله ونوس نفسه.

ولك أن تتخيل ذلك الرُّكَام من النصوص والنقاد الأيديولوجيين ممن أسسوا لشطب المبدع، لا مجادلته حول معنى وقيمة عمله الإبداعي، ناهيك عن عقمهم في إمكانيات الجدل، وحرية الكاتب ونوع الكتابة. لقد ذهبت بعض الأقلام النقدية إلى مساحات التخوين وقذف الكلمات

لن يستطيع أن يفقه الآخر بمشاريعه التدميرية، وأقصد هنا بالآخر هو هذا الوافد من هذا العالم الكوني المدجج بفلسفة الصناعة والحضارة المتسارعة، بالتأكيد المثقف المسرحي لن يستطيع أن ينتج أنساقًا فنية مقاومة؛ ولا أعني المقاومة هنا بالمعنى الأيديولوجي البحت، وإنما بالمعنى العضوي الذي يجعلنا ننتمي كمثقفين ومسرحيين إلى حصانةٍ فكرية وجمالية تنويرية.

ناقد ومخرج سوري.

سامر عمران:
صياغة اليومي برؤية جديدة

الوصول إلى الحوار يأتي من ضرورة الحديث عن هموم الناس، عن آلامهم وآمالهم، وهذا ما يحققه المسرح لكونه ظاهرة اجتماعية قبل كل شيء، ظاهرة تدفع الناس نحو الاجتماع الذي يجعلك تبوح لي وأبوح لك، فالفنان على الخشبة يعيد صياغة هذا اليومي برؤية جديدة، ومشاركته مع الآخر هنا هي مشاركة كل هواجسه، فالألم المشترك يجمعنا كسوريين مثله مثل الحب؛ لذلك عندما نصنع طقسًا جماعيًّا في المسرح بحرفية وصدق ومن دون فزلكات وفبركات، سنصل إلى تطهير أرواحنا من البغضاء العمومية، فالمسرح لم يكن في يوم من الأيام أيديولوجيا ولا سياسة، الفن عمومًا عندما يكون أيديولوجيًّا سيبتعد من الحوار، المسرح هو رؤية للعالم وتكثيف للواقع، لقد مضت حقبة طويلة أغرقنا فيها المسرح بالأيديولوجيا، ولا يمكن اليوم الاستمرار في عدم إنتاج عروض تشارك فيها الناس همومهم لخلق حالة من الحوار، حيث يجب على الفنان أن يبحث دومًا عن لغة مشتركة بينه وبين الجمهور، عن طقس مشترك يستفيد فيه من كل طقوس الحب والموت التي يحفل بها مجتمعنا السوري، كل هذا يخلق حالة اجتماعية وصلة مع الآخر، فكثير من الأحيان تكتشف أن هناك هُوَّةً مختلفة بيننا وبين الآخرين، فلا أحد يعرف الآخر كما يجب، بل لديه أفكار مسبقة عنه، وعند سؤال الطرف الآخر والجلوس إليه نكتشف أننا لسنا مختلفين، لكننا لا نتكلم بعضنا مع بعض، فيظل كل واحدٍ منا يحمل وجهة نظر عن الآخر، وعمومًا تكون المشكلة في عمقها اجتماعية، وهنا تبرز أهمية الفن، وخصوصًا المسرح الذي يمتلك قدرةً على صناعة العيد، فنحن كسوريين من المعيب علينا في مجتمع قدم للبشرية أول أبجدية في التاريخ ألَّا يكون لدينا القدرة على إيجاد طقس من الحوار المشترك، وبخاصة في المسرح، شريطة أن تمتلك أدواتك الإبداعية كفنان من عمق فكري وحساسية عالية وثراء نفسي، وامتلاك لتقنيات قادرة على نقل هذه المشاعر وتساعدها على الظهور بشكلها احترافيٍّ راقٍ.

المسرح وسواه من الفنون في رأيي الشخصي أكثر قربًا من الناس في هذا الظرف الذي نعيشه اليوم، فالطقس الإنساني أكثر قدرةً على خلق حوار مع الآخر أكثر من الأيديولوجيا، ولا سيما أن حياتنا اقتربت من شكل «علك أيديولوجي» يتدفق علينا يوميًّا وعلى مدار اللحظة من عشرات الفضائيات عبر جهابذة التاريخ وجهابذة رؤيا المستقبل والتنجيم السياسي والاستجمام الأيديولوجي، فنحن بحاجة إلى صياغة طقس بعيد كل هذا الطنين، صياغة مشهد أشترك فيه مع الآخر المختلف معي في التفاصيل، ومتفق معي على سوريا الوطن والدولة والمؤسسات، وهي هنا تشبه صناعة مشهد أشترك فيه مع الآخر بصناعة رغيف خبز من طحينٍ نعجنه معًا، مثلما تحصد قمحه من الحقول السورية، وهذا في رأيي أهم من كل الدروس الأيديولوجية.

مخرج مسرحي سوري.

البذيئة التي لا تنم عن وجود عقول جديرة بمعنى الاختلافات حول تشريح الأفكار والشخصيات في عرض «الاغتصاب»، حتى إن أحد هؤلاء النقاد وعبر جريدة رسمية طلب تقديمي وسعد الله ونوس إلى المحاكمة بتهمة كتابة مسرحية «الاغتصاب» وإخراجها، مدعين أنها كانت ضد المد الثوري المسلح آنذاك، وأنها ذات نزعة تصالحية مع اليهود، وأنها مشتبه فيها.

إن تلك الكتابات غير العقلانية وغير المنطقية لا تزال تترك ثقلًا كبيرًا على كتفي وروحي وعلى أرواح كل من عمل في ذلك العرض.

الهجمة الشرسة على المسرح والمسرحيين كشفت الستار لي منذ ثمانينيات القرن الفائت، عن تناقض خشن بين ثقافتين وانتماءين متضادين، الصراع بينهما عميق وجذري، ولا يزال حتى يومنا هذا يأخذ أشكالًا متعددة، ويؤكد لي كل يوم هذا التمايز الصارخ في مستويات الخطاب والتأويل والتفسير.

الآتون من هناك

فرسان الخطوط الأمامية، الممثلون القادمون من عوالم المسرح إلى عالم التليفزيون والسينما

عبير علي حزين مخرجة مسرح مصرية

إنهم الفرسان الآتون من هناك -من ساحة المعركة من عوالم الالتحام المباشر مع الآخر- من ملامح التضحية من أجل الأفكار والقناعات والقيم الجمالية التي ينتمون إليها والتي تشكل ملامح وطنهم. وطن بلا أرض أو سماء– بلا حدود سوى الأفكار والأحلام والشغف لاكتشاف المجهول، والجنوح نحو الوجد والنشوة. هؤلاء أصحاب الحيوات المتقاطعة والمتوازية، فهم يرحلون في الحلم مع شخوصهم الدرامية، ويعيشون صراعًا وجدلا موازيًا مع الآخر- المتلقي. هؤلاء الفرسان المدربون على فنون نوع سحري من القتال: الاقتحام- الهجوم- الدفاع- الكر- الفر- المبارزة- الجدل مع روح الآخر وعقله.



إنهم يعزفون معزوفة جماعية قد تصيبك بالتمرد، بالحيرة، بالخدر، بالجنون، جنون التساؤلات الوجودية، يقتحمون قلاعك ويفتحون الغرف المغلقة، تلك الغرف التي حذروا من فتحها مرارًا وتكرارًا. فرسان الخطوط الأمامية، المؤدون، الممثلون القادمون من هناك، من عوالم المسرح إلى عالم الدراما التليفزيونية والسينما.

السير على الصراط

قد تكون تلك السمات العامة للمؤدين القادمين من المسرح إلى السينما باختلاف ثقافتهم وأيديولوجياتهم، فهم يمتلكون خبرة المواجهة المباشرة مع الجمهور حيث تتوازى لحظات إبداعهم مع لحظات تلقِّي الجمهور لهذا الإبداع وتفاعلهم معه. هم معتادون على السير على الصراط وأسفلهم أخدود الجحيم، إنهم في حالة من الإبداع والترقب والتركيز على ألَّا يفلت المتلقي من قبضتهم، هم الساحر الذي يجب أن تكون خيوط اللعبة كلها بين أصابعه وعينيه وإشاراته وإلا سقط في القاع.

إنهم ينتمون إلى مصنع الممثل، المؤدون الآتون من عالم المسرح - الذين تربوا وتدربوا على كلاسيكيات المسرح العالمي، على الدراما الإغريقية وعلى بنيات مركبة أسطورية وشخوص شديدة التعقيد والتركيب، شخوص تطرح معضلات وتساؤلات وجودية، وأيضًا هم من طافوا حول فنون الفرجة الشعبية من حكاء الرَّبَابَة وفنون الأداء في المَوَالِد، وهم المسؤولون في المسرح عن التواصل المباشر وتوصيل الرؤية للمتلقي في مواجهة مباشرة، هذا يكسبهم قوة وخبرة غير معروفة لمؤدي السينما الذي يلعب دوره أمام الكاميرات، ثم ينتهي دوره، ويترك للمخرج والمصور والمونتير طريقة تقديمه للمتلقي.

فرادة الأداء

كل هذا يعكس نفسه في تفرد أدائهم، ويفرق بينهم وبين المؤدين الآخرين الذين يأتون من خلفيات أخرى غير المسرح، فهؤلاء قد يملكون الموهبة ولكنهم لا يملكون ثقل تلك الخبرات في التدريب والتمثيل والتعرف إلى شخوص درامية شديدة التركيب والتعقيد في كلاسيكيات النصوص المسرحية، وأيضًا خبرة المواجهة والاحتكاك المباشر مع المتلقي.

عندما بدؤوا الترحال إلى عالم السينما حملوا معهم خبراتهم ومؤلفات عالم المسرح إلى شاشة السينما.

إن النازحين الأوائل من المسرح إلى السينما، على سبيل المثال وليس الحصر، الأساتذة الأجلاء : السيد بدير، وفايز حلاوة، ويوسف وهبي، وأمينة رزق، ونجيب الريحاني، وماري منيب وغيرهم. هؤلاء كانوا أصحاب موهبة عظيمة وخبرة وحضور قوي، ولكن كانت هناك محددات اجتماعية وثقافية ترتبط بالسياق الاجتماعي والثقافي. فمثلًا في تلك الحقبة:

أولًا، كان البطل هو النص وكل العناصر الأخرى هي محض وسيط أو إطار لعرض النص، وهذا بالطبع لا يُنكِر حضورًا مميزًا لهؤلاء المؤدين، ولكنْ حضور يتناسب مع عصرهم والدور المحدد لهم في العملية الإبداعية. ثانيًا، شخوصهم الدرامية أيضًا كانت شخوصًا نمطية سينمائية مصنعة، فهم كما يقال في التعبير الدارج «ليسوا من لحم ودم».

ثالثًا، كانوا شخوصًا أحادية الجانب؛ إما شريرة أو طيبة، شخصيات مصنوعة على الورق لا تَمُتُّ لشبيهتها في الواقع بِصِلة، وإن اختلف مثلًا محمد صبحي وفايز حلاوة، فهما في أعمالهما لم يكن المؤدي شخصية نمطية بل إن الأفكار كانت تسير على قدمين، (بينما خرج نجيب الريحاني وماري منيب كثيرًا عن النمط االتمثيلي لتلك المرحلة).

ليست السينما هي التي تصنع هوية ثقافية

واستمر هذا المنطق في الكتابة والأداء التمثيلي وبناء الشخصية حتى عصرنا الحالي مرورًا بعبدالمنعم إبراهيم وفؤاد المهندس وسمير غانم وعادل إمام وغيرهم فهم ما زالوا الكاركتر خفيف الظل الغلبان أو البطل ذا القدرات أو الشرير النمطي المسطح، بلا أي تجذير يشير من بعيد أو قريب إلى ملامح الشخصية الدرامية، وانتقلوا بهذا المنطق إلى السينما فصنعوا سينما ممتعة خفيفة الظل لها جمهور يتناسب مع حضورهم وخفة ظلهم، ولكنها ليست سينما الصناعة الفنية الثقيلة. تلك التي تصنع هوية اجتماعية وثقافية ونفسية للشخصية الدرامية تنعكس على أدائها ومواقفها وإشارتها وأزيائها وطريقة أداء جملها، وهذه آلية البناء المستمدة من المسرح الحديث الذي يكرس لحرفية الدراماتورج التي تنتصر للبحث والتجذير لكل عناصر العملية الابداعية.

تلك الآلية في المسرح المعاصر هي التي انتجت لنا نوعا آخر من المؤدين، لماذا يختلفون؟ ما السر وراء كل هذا الثقل والعمق وطاقة الحضور؟ كيف كان لهذا الجسد كل هذه القوة والسيطرة؟ التي تكسب روح المؤدي طاقة متجددة حرة شجاعة، وتكسب جسده حضورًا طاغيًا بإشارات وإيماءات مدربة شديدة الاختزال والدلالة ترسل بحساسية شديدة.

التقسيم هنا ليس بهدف التقسيم التراتبي ولكن بهدف التقسيم النوعي في مستوى المهارات الحرفية عند المؤدي، ومدى إبداعية الأفكار في تناول الشخصية بأداء غير نمطي وغير متوقع يصيبك بالدهشة.

مبدعون استثنائيون

نتكلم عن المؤدين الأبطال شركاء الكاتب والمخرج في صنع لوحة الفسيفساء (العرض المسرحي- الفِلْم السينمائي) حتى وإن كانوا يقومون بالدور الثاني، هم ممثلو الطاقة والحضور الكوني، هم ليسوا شخصيات جاهزة لكنها شخوصًا درامية تغزل التل بخيوط الأداء وطاقة الروح وإيماءات الجسد. مثلًا عبلة كامل (العاهرة) في فِلْم «سارق الفرح» هل هي العاهرة التقليدية التي طالما شاهدناها في السينما؟

ممثلو المسرح يعزفون معزوفة جماعية قد تصيبك بالتمرد، بالحيرة، بالخدر، بالجنون، جنون التساؤلات الوجودية، يقتحمون قلاعك ويفتحون الغرف المغلقة، تلك الغرف التي حذروا من فتحها مرارًا وتكرارًا

كيف تصدر إليك طاقة الرخص والبراءة والظلم والحزن بغير مباشرة وبلا ميلودراما؟ وأيضًا في «لن أعيش في جلباب أبي» و«ريا وسكينة»؛ سلوى محمد علي في «بنتين من مصر» لاحظ طاقة الوحدة والبرودة التي تتسلل عبر أدائها، وفي «أعلى سعر» كل هذا الإحباط والحكمة وأيضًا الانتهازية التي صنعها العجز والألم. تلك نصوص أدائية غير مكتوبة، صنعها ممثل واعٍ بكيفية غزل روح وصوت وطاقة وإشارات شخصيته الدرامية.

أحمد كمال في «الكيت كات» الزوج المهزوم، وتفاصيل إشاراته المرتبكة، وانحناء جسده، وكسرة عينه- وفي «واحة الغروب»، ما كل هذا الدفء والإنسانية ذات الصوت الهادئ التي لا تهتف كما هو معتاد في المثقف أو المستنير في الأعمال الدرامية! سيد رجب الآتي من مسرح الحكي حيث

مثقف مسرحي مهزوم ومستلب

زيناتي قدسية كاتب ومخرج وممثل مسرحي فلسطيني

الحديث عن المسرح والمسرحيين يأخذنا إلى التمييز بين نوعين من المثقفين، كمدخل وحديث عن سؤال المسرح اليوم ودوره ووظيفته؟ فعبر المسار التاريخي تتشكل في حياة البشر ثقافتان. ثقافة وطنية شعبية تنتمي للحياة بمعناها وبعدها الإنساني الرحب، وهي مرادف لحركة الإنسان وسلوكه ونشاطه وسعيه الدائم في الوجدان. هي الذاكرة الجمعية ورصيد الخبرة البشرية، وزبدة التاريخ الإنساني.

وثقافة أخرى تقف على النقيض، وتعمل على تدمير قيم الثقافة الشعبية الوطنية؛ كي تبني لنفسها صرحًا ظلاميًّا على أنقاض الثقافة الإنسانية الناصعة، وعبر المسار التاريخي كان الصراع ولا يزال محتدمًا بين هاتين الثقافتين. الثقافة الوطنية التي تستنهض من الماضي ما هو حيّ ومتوهج وعفوي، وتنتفع من مخزون الخبرات والقيم الشعبية، وتفتح بوابات الابتكار والإبداع والإضافة من أجل إطلاق كل الطاقات البشرية، وثقافة أخرى مسلطة كحد السيف. زائفة مفسدة قامعة لفعل النهوض والتحرر، وتعمل على استنبات ما يرسخ

يصول الحكاء ويجول على المسرح ويصنع بحكيه في خيالك عوالمَ وأزمنةً وأمكنةً تتجسد أمامك على المسرح وهو واقف بمفرده يمتطي أداءَه ويأخذك خلفه إلى عالمه السحري. سيد رجب في مسلسل «فوق مستوى الشبهات» هذا الشرير العاشق بصوت هادئ وحضور طاغٍ يطغى ويخطط وينتقم ويحب ولكنه ليس من كفار قريش (الصورة النمطية للشرير) هو شخصية درامية وإنسانية حقيقية لا تنتمي إلى الفصل الفاضح بين الخير والشر، ولكنها تملك تلك السبيكة من الاثنين، ولا يزال العنصران يتجادلان حتى النهاية، وماجدة منير في «سجن النسا» وعارفة عبدالرسول في «الميزان» وغيرهما على سبيل المثال وليس الحصر.

خطف هؤلاء المبدعون الاستثنائيون الكاميرا والجوائز في الحقبة الأخيرة. هل يعبر هذا عن منحنى جديد في التلقي ينتصر لهذا النوع؟ هل يستطيع مثلًا أي منتج أن يجازف بأن يكون لهم البطولة المطلقة؟ وأنا أفرق هنا بين نوعين من النازحين من المسرح؛ النوع الأول: من الممكن أن يكون بطلًا مطلقًا مثال عادل إمام وسعيد صالح، وربما محمد صبحي فهم يصنعون تلك التوليفة التقليدية في الأداء، وفي إطار «فورم» وبناء تقليدي- أو يتجاوزونه ويكون لهم منطقهم غير النمطي داخل العمل الفني مثل عبلة كامل.

التبعية للآخر المتفوق، وتستنهض من الماضي أشباحًا موتورة تقبض أنفاسنا وتنشب أظافرها لتمزيق أرواحنا.

صراع حاد ما نشهده اليوم بين بشر ينتمون لأنفسهم، وآخرين يعملون على تهشيم الكرامة وثلم الشرف الإنساني، وتفريغ البشر من مضامينهم الآدمية.

صراع حاد بين مثقف مبدع مسرحي وطني، مندغم كليًّا في قضايا وهموم وأفراح وآلام أُمَّته ووطنه، ومثقف مسرحي مهزوم مستلب ومُصَنَّع سياسيًّا عبر أنابيب اختبار المؤسسات الثقافية النقيضة.

من هذا التمايز يتجلى دور المثقف المسرحي في الدفاع عن ثقافة أُمَّته. هذه الثقافة التي تمثل الركن الأساسي في حياته وتكوينه كإنسان، وحصن الدفاع الأخير حين تسقط الحصون الأخرى.

يميز الممثل القادم من المسرح الاحتكاك المباشر مع المتلقي والتمثيل والتدريب على الأعمال العظيمة، ومفهوم الدراماتورج واعتماد البحث والتدريب عنصريْنِ مهمَّيْنِ في العملية الإبداعية

النوع الثاني: هم: البطل الثاني سيد رجب، أحمد كمال، سلوى محمد علي، رمانة الميزان هؤلاء يضيفون نوعًا ما من الثقل والعمق والهوية للعمل الفني، ويبقى النجم هو كِريمة العمل الفني، وهم مَتْنُهُ ومَرْكَز ثِقَله.

الخلاصة

هنا قد نكون وصلنا إلى حد ما إلى قناعة تفيد أن ما يميز الممثل القادم من المسرح ثلاثة عناصر:

الأول: خاص بالمسرح فقط وهو الاحتكاك المباشر مع المتلقي في أثناء العملية الإبداعية، وما يتبع ذلك من تداعيات على إمكانات المؤدي وطاقته.

الثاني: خاص بالمسرح وهو الاحتكاك والتمثيل والتدريب على الأعمال العظيمة للدراما والأساطير الإغريقية وأعمال العظماء شكسبير وموليير وبريخت وإبسن ويونسكو وغيرهم، وما تحمله تلك الأعمال من فلسفات وتساؤلات وأفكار وشخوص درامية مركبة، وبنيات درامية مختلفة.

الثالث: وهي آلية لا تخص المسرح فقط، ولكنه تيار بدأ في المسرح وامتد إلى السينما وهو مفهوم الدراماتورج، واعتماد البحث والتدريب عنصريْنِ مهمَّيْنِ في العملية الإبداعية، منطلقًا من أسئلة تطلقها الشخصية الدرامية (من أنا؟ من أين؟ ما هو انتمائي الإجتماعي؟ ما هي رسالتي؟ لمن أرسلها؟ كيف؟ متي؟ لماذا؟) وأيضًا لا بد من الاعتراف أن المؤدي في المسرح أو السينما لا ينفصل عن السياق الاجتماعي والثقافي والسياسي ومحددات التلقي في عصره، ولكن يبقى دائمًا من يجنح للعوم ضد التيار، هؤلاء فقط من يحملون طاقة الحلم والتغيير الذي لن يأتي مجانًا، ولكن بالشغل الدؤوب والتدريب المستمر، وهذا ما يميز المسرح والآتون منه.

مسرحيون سعوديون:
المسرح قوة ناعمة للتواصل مع الجمهور وتعزيز الهوية الوطنية.. والنهوض به ضرورة

هدى الدغفق صحافية سعودية

المسرح السعودي لحظة من اللحظات الأساسية في تاريخ المسرح العربي، وما مر ويمر به من تحديات هي نفسها التحديات التي واجهت غالبية المسارح في الوطن العربي. تحديات استطاع المسرحيون السعوديون، بمثابرة وشغف وقتالية عنيدة، التغلب عليها كأفراد، في حين بقيت تحديات أخرى، يجهدون في العمل على تلاشيها؛ لأنه لا بد من تدخل جهات ومؤسسات بكاملها. «الفيصل» سألت عددًا من المسرحيين والمهتمين بالمسرح في السعودية، عن هذه التحديات، وعن المسرح وتطوره؛ ماذا يأملون في وزارة الثقافة؟ كيف يرون أنفسهم في سياق رؤية ٢٠٣٠ الواعدة؟



سامي الجمعان:
تحديات ثابتة وأخرى متغيرة

من ناحية الرصد التاريخي بالتأكيد يمكننا الحديث عن مسيرة مرحلية في المسرح السعودي، لكنها عبارة عن حِقَب متداخلة، ينسل بعضها من بعض، ويتراكم بعضه فوق بعض، بمعنى أنه لا توجد مرحلة تحول انكساري ومفاجئ ومدهش إن ساغت لي التسمية. مراحل المسرح السعودي اعتيادية من حيث البدايات المرتبكة ككل البدايات المعتادة في تشكل مسرح بسيط للغاية، انطلق من المدارس ومن حلقات الكشافة، وتبلور في مرحلة لاحقة في حواضن الأندية الرياضية، وبدأ يأخذ طابعه الرسميّ في مرحلة ظهور جمعيات الثقافة والفنون مع بواكير عروض جماهيرية، تتلمس طريقها وتستكشف مواهبها، فظلت هذه الحالة التي يميزها اقتراب المسرح السعودي من الناس وتمثّله للقضية الاجتماعية، وتعبيره عن بيئته، وهذه مرحلة مهمة للغاية؛ لأنها شهدت أثر المسرح الاجتماعي.

بعدها جاءت مرحلة جديدة أُسمِّيها مرحلة الانطلاق خارجيًّا، والغياب داخليًّا، وبدأت هذه المرحلة بصبغتها الإيجابية والسلبية في آنٍ، حين بدأ المسرح السعودي يشارك خارجيًّا في المهرجانات المسرحية الخارجية بعروض لها سمة التغريب والتجريب واللامعقول وغيره من المدارس التي تطرح المسرح بوصفه فنًّا يتوجب التغلغل في مفرداته، حتى إن كان ذلك على حساب القضية الاجتماعية وغياب صوت المجتمع.

هذه العروض التي استشرت وهيمنت على الفِرَق المسرحية السعودية بشكل لافت لم يكن لها من الأهداف أكثر من الحرص على الوجود الخارجي والتنافس على جوائز تلك المهرجانات، لكن أثرها الخطير كان واضحًا حين انسحب الجمهور بصفته الشعبية من قاعات المسرح وحضر جمهور النخبة والنخبة المسرحية فقط، بمعنى أن المثقفين السعوديين بوصفهم نخبة لم يكونوا على دراية بما يفعله المسرح.

هذه المرحلة الخطيرة من الانزواء واجهت اجتهادات لكسر خطورتها بالفعاليات التي كانت تقوم بها أمانة الرياض والأمانات الأخرى بتكريس حضور المسرح الجماهيري وتدعيم حضوره، وهذا كان هدفه موجهًا نحو استثمار المسرح في الإجازات لشغل أوقات فراغ الشباب.

مع تشدد حركة الصحوة نعلم كم ضُرِبَ الممثلون على الخشبة بالعصيّ! وكم أُوقِفَتِ العروض لوجود مؤثرات موسيقية! وكم طُرِدَ الجمهور من الصالة! وهي مرحلة خطيرة تحتاج إلى قراءة متعمقة؛ لأنها كانت ستُودِي بالحركة المسرحية بِرُمَّتها

ثم ما نلحظه حاليًّا من هيئة الترفيه وهو موجَّهٌ الآن أيضًا للاستثمار الاقتصادي.

هناك تحديات ثابتة وهناك تحديات متغيرة بتغير الحال، الثابتة كان أهمها انعدام البنى التحتية التي يحتاج إليها المسرح السعودي، ولي رجاء أن يفهم الجميع أن حديثنا عن المسرح السعودي لا يختزل في الرياض بل في مدن ومناطق ومحافظات مترامية الأطراف يفتقد معظمها وجود مسارح وقاعات مؤهَّلة للعمل المسرحي، فإذا كانت الرياض العاصمة تحتوي على بعض القاعات، فإن أكثر من ٧٠٪ من مدن المملكة لا يتوافر فيها ذلك، والمسرح من المجالات التي يحتاج إلى بيئة مناسبة تتوافر فيها تلك المتطلبات وأولها القاعات المؤهلة.

ومن التحديات الثابتة قلة الدعم المادي للمسرح علمًا أن المسرح كما هو معلوم فن جماعي ويتطلب ميزانيات قوية بل باهظة، ومن ثم فإنه في حال فَقْد ذلك الدعم لن يستطيع أن يتحرك من مكانه.

من التحديات المتغيرة ما واجهه المسرح مع تشدد حركة الصحوة وممارساتها في حقبة ما للوقوف ضد أي محاولة، فنعلم كم ضُرِبَ الممثلون على الخشبة بالعصيّ! وكم أُوقِفَت العروض لوجود مؤثرات موسيقية! وكم طُرِدَ الجمهور من الصالة! وهي مرحلة خطيرة تحتاج إلى قراءة متعمقة؛ لأنها كانت ستُودِي بالحركة المسرحية بِرُمَّتها.

من التحديات أيضا عدم وجود معاهد قادرة على تأهيل المسرحي السعودي وتطوير أدواته، وهذا تحدٍّ متغيرٌ؛ إذ إننا سمعنا بنوايا لترفير مثل هذه الأكاديميات في القريب.

من التحديات ضعف جمعيات الثقافة والفنون في حضورها المجتمعي وهي الجهة المنوط بها رعاية المسرح، وهذا الضعف انعكس على أثر المسرح مجتمعيًّا، وكما له

أوجه عدة؛ منه ضعف سلطة المؤسسة، وضعف ميزانياتها، وضعف إمكانياتها بشكل عام.

أستاذ المسرح والسرديات المشارك بكلية الآداب، جامعة الملك فيصل، ورئيس رابطة الإنتاج المسرحي العربي المشترك ATPA

حليمة مظفر:
نحتاج إلى المسرح التجاري للتسلية
ولكن من دون إهمال المسرح الإبداعي الذي يعكس وعينا الإنساني

الحقيقة التي لا تغيب عن حكاية المسرح السعودي هو تأخره كثيرًا كفعل مسرحي عن بقية الدول العربية الأخرى، التي عرفت المسرح منذ أكثر من قرن ونصف القرن؛ مثل: مصر ولبنان، وكان أول بذرة لهذا الفن في الثقافة السعودية خرجت من المسرح المدرسي حيث اهتم العديد من المدارس بمختلف المناطق به وشجع عليه المدرسون الوافدون ممن حاولوا نقل التجربة من دولهم العربية إلى التعليم السعودي، ويمكن القول: إن معرفة المجتمع السعودي بالتجربة المسرحية ترافقت مع النهضة الشاملة التي شهدتها البلاد منذ إعلان أول خطة للتنمية عام ١٣٩٠- ١٣٩٥هـ، وقد أشار ناصر الخطيب في بحث أجراه بعنوان: «مدخل إلى دراسة المسرح في المملكة العربية السعودية» إلى أن قيام الفعل المسرحي السعودي بأركانه المكتملة من ناحية توافر النص، والمسرح، والممثلين، والإخراج كان عام ١٣٩٣هـ/ ١٩٧٣م، بمسرحية «طبيب بالمشعاب» التي أخرجها وألّفها إبراهيم الحمدان، لتكون خطوة البداية الحقيقية للمسرح السعودي، عرضًا ونصًّا رغم أنّ نص المسرحية مقتبس من مسرحية الكاتب الفرنسي موليير «طبيب رغم أنفه» وقد عمل على سعودته.

وعلى إثر هذه المسرحية أُنشِئت الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، وهي من تحمل العبء الأكبر في ممارسة العمل المسرحي عبر الفِرَق التابعة لها، والمشاركة بها في المهرجانات المسرحية العربية والعالمية، وقبل هذه المسرحية نُفِّذَت تجارب مسرحية لا يمكن إسقاطها من التاريخ المسرحي السعودي، ولم يُسلَّط عليها الاهتمام الإعلامي؛ مثل: مسرحية «ثمن الحرية» التي رعاها رسميًّا الأمير سلمان بن عبدالعزيز حين

> **خطوة التعاون التي أعلن عنها وزير الثقافة مع وزارة التعليم الخاصة بإدخال الموسيقا والمسرح في المناهج الدراسية ستكون عاملًا مهمًّا لرفع مستوى الوعي بثقافة المسرح وتقديره**

كان يتولى إمارة منطقة الرياض قبل توليه الحكم، وهي من إخراج العراقي محسن العزاوي، ومثَّل فيها عبدالعزيز الحماد عام ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م، وكان هناك عدد آخر من المسرحيات التي أخرجتها جمعية الفنون الشعبية والتي تأسست عام١٣٨٠هـ/١٩٧٠م في منطقة الأحساء بالمنطقة الشرقية، ومنها مسرحية: «غلط في غلط»، ومسرحية «ماطور النور» وغيرها، لكن هذه التجارب لم يهتم بها الإعلام كما حصل مع مسرحية «طبيب بالمشعاب» التي تسبب نقلُها تلفزيونيًّا في نجاحها إعلاميًّا، فحظيت بالتغطية، وعُدَّت البداية للمسرح السعودي.

ومن بعدها تتابعت التجارب المسرحية، وإن كانت باهتمام متفاوت عبر قنوات يمكن إيجازها في المسرح المدرسي، وهو أقدم نشاط مسرحي في السعودية، ثم المسرح الجامعي الذي يعود نشاطه إلى عام ١٩٧٥م، والرئاسة العامة لرعاية الشباب التي تمثل دورها في الإشراف والتمويل للتجارب المسرحية عبر اهتمامها بالنشاط الثقافي، وأيضًا فروع الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون المنتشرة في المملكة، وهي أهم القنوات التي دعمت النشاط المسرحي، وإنتاج المسرحيات السعودية، والمشاركة بها في المهرجانات العربية والدولية؛ أما القناة الأخيرة فتتمثل في مسرح الجنادرية الذي كان يقام سنويًّا ضمن فعاليات المهرجان الوطني للتراث والثقافة حيث اهتم بالمسرح اهتمامًا خاصًّا من خلال استقطاب الفِرَق المسرحية السعودية، وهو ما أثر في الحراك المسرحي وشجعه.

المسرح ورؤية ٢٠٣٠

هناك كثير من التحديات التي تواجه المسرح السعودي، ولكننا متفائلون جدًّا بطموحات وزارة الثقافة وتحقيق رؤية ٢٠٣٠ السعودية التي يقودها الأميرُ المُلهِمُ لنا وليُّ العهد الأمير محمد بن سلمان، أما التحديات فأهمُّها إعادة تشكيل الوعي المجتمعي للاهتمام بالمسرح كي يتحول فيه من فعل مسرحي ينهض فقط في المناسبات إلى فعل مسرحي

مجتمعي منظم يُمارَس على مدار العام من وجهة نظري. ومؤكد أن خطوة التعاون التي أعلن عنها الأمير بدر بن عبدالله آل سعود وزير الثقافة مع وزارة التعليم في إدخال الموسيقا والمسرح إلى المناهج الدراسية ستكون عاملًا مهمًّا لرفع مستوى الوعي بثقافة المسرح وتقديره. ومن أهم التحديات عدم توافر الدراسة الأكاديمية للمسرحيين في جامعاتنا، وعدم جعل المسرح مادة ضمن الأدب في مدارسنا كاهتمامها بالشعر والقصة الأدبية، وعدم توافر كليات أكاديمية متخصصة، حتى نستطيع تخريج ممثل محترف، وكاتب محترف، ومخرج محترف، ومهندس إضاءة محترف، ومهندس ديكور إلى آخر الفريق الذي ينهض بعناصر مسرح يُخرجُه من الهواية والاجتهاد إلى الاحترافية والاختصاص.

فالمسرح يعتمد فعلًا على الموهبة والشغف ولكنه لا ينهض بهما من دون العلم والتعلم والدربة، وهناك تحدٍّ آخر يواجه المسرحيين وهو من أبرز وأهم التحديات، ويتمثل في تمويل التجارب المسرحية وإنتاجها وتبنِّيها على مستوى محليٍّ ودوليٍّ من المؤسسات. ونحن اليوم نُعَوِّل على وزارة الثقافة لدعم الإنتاج المسرحي المحلي والنهوض به؛ فالمسرح من أهم وسائل القوة الناعمة للتواصل مع الجمهور، وتعزيز الهوية الوطنية، ونشر الثقافة، وأهم سفير للارتقاء الفكري الإنساني، ولكنه يحتاج إلى التمويل والميزانية التي تستهدف الاستثمار في وعي وثقافة الجمهور قبل أموالهم!

ولكي نصل إلى ذلك فهو يحتاج إلى إيمان حقيقي وليس عدّه مسرحًا تجاريًّا يستهدف الربح المادي؛ نعم نحن نحتاج فعلًا إلى المسرح التجاري للتسلية والضحك ولكن من دون أن نهمل المسرح الذي يستثمر في ثقافتنا ووعينا الإنساني، مع العلم أنه حين يُمَوَّل المسرح السعودي بميزانية تتناسب مع هذا الهدف السامي فسيؤدي حتمًا إلى ربح مادي؛ لأن المسرح اليوم هو إبهار في تناول الفكرة كما هو إبداع في هندسة سينوغرافية تجتذب المتلقي، وتؤدي رسالتها الترفيهية إلى جانب رسالتها الثقافية، ومثل ذلك يحتاج إلى مسارح متخصصة للعروض المسرحية، ومجهزة بأحدث وسائل المسرح والتكنلوجيا، وهذا أيضًا بمنزلة تحدٍّ أتمنى تجاوزه.

حاليًّا، أصبح المسرح ضمن الاهتمامات والإستراتيجيات الوطنية الثقافية؛ وهو ما ساهم في حل مشكلات كثيرة كان المسرح السعودي يواجهها؛ أهمها تغييب المرأة عن المسرح كممثلة، وتجاوزنا هذه الإشكالية بعد صعودها على المسرح، والمشاركة في التمثيل، وكان ذلك أولًا في مسرحية «حياة الإمبراطور» التي عُرِضت في جامعة الأميرة نورة بالرياض، حيث شاركت شابة في تمثيل المسرحية التي تبنَّتها هيئة الترفيه، وكان ذلك عام ٢٠١٨م. ولأن المسرح بات مشروع دولة وليس مشروع مؤسسات أو أفراد مُحبِّين ومجتهدين؛ فمن المهم جدًّا للمسؤولين فهم ذلك من دون بحث عن أمجاد ومصالح شخصية؛ ويخرج من الفكر القديم الذي اعتمد عليه المسرح في كونه اجتهاد أفراد إلى أن يصير اجتهاد مؤسسات وطنية كبرى تعي مسؤوليتها الكاملة تجاه دعم وتمويل وتبني فِرَق المسرح السعودي؛ وبخاصة أننا لا نبدأ من الصفر، فهناك فِرَقٌ ومسرحيون اشتغلوا على أنفسهم سابقًا، وهؤلاء يحتاجون إلى الدعم لمواصلة الطريق وتطوير تجربتهم إلى جانب تعزيز عملية الابتعاث وتخريج محترفين؛ والأهم من ذلك هو التحدي الذي يعتمد على الوعي في التفريق بين المسرح التجاري الذي أرى أنه من مسؤولية هيئة الترفيه ويستهدف الربح المادي، وبين المسرح الإبداعي الثقافي المناط بوزارة الثقافة الذي يستثمر في ثقافة المجتمع ووعيه وفكره، ويسعى لأنْ يكون سفيرًا للقوة الناعمة وللارتقاء الحضاري.

وحين ندرك أن المسرح لم يعد وحيدًا اليوم، ودوره أعمق مما كان في السابق، سيكون أهم من يساعد على التحولات الجارية حاليًّا في المجتمع السعودي وبخاصة أن الإمكانيات المادية والثقافية والفكرية والإبداعية البشرية متوافرة في مجتمعنا، وكل ما نحتاج إليه فعلًا هو الإيمان الحقيقي به كقوة ناعمة محليًّا وخارجيًّا.

أديبة وناقدة مسرح.

فهد ردة:
غياب الإستراتيجية

التحديات التي تواجه المسرح السعودي كثيرة، لكن من أبرزها غياب الإستراتيجية والمشروع الذي من دونه سيكون كل عمل وكل نشاط تقوم به مجرد هامش لا عمق فيه. لدينا الآن عناوين كبيرة أطلقتها وزارة الثقافة في مشروعها المقبل، لكنها ظلت عناوين لا مشروع واضح بها، هنالك معاهد ومسرح وطني ودعم، هكذا الأمر مجرد عنوان وفي الداخل لا شيء واضح، لا مشروع، لا خطة، لا خطوة، وما زالت حالة الانتظار قائمة في ظل بطء سُلَحْفِيٍّ فيما يخص المشاريع الثقافية وفي الوقت نفسه حركة سريعة وخطوات

كبيرة في قطاعات أخرى مثل: الترفيه والسياحة والاقتصاد. وعندما تنظر هنا وهناك تستطيع أن تلمس الفارق، فما زال الأمل قائمًا وما زلنا ننتظر، لكن بوصلة الانتظار غير مستقرة. المسرح السعودي الذي كان ينتج في العام الواحد عشرين عملًا مسرحيًّا على أقل تقدير هو الآن لا ينتج إلا عملين أو ثلاثة، الوضع بائس جدًّا في شكله العام لكننا في الانتظار.

فيما يخص المسرح التجاري، فهو مسرح ترفيهي له جمهوره، وفي تصوري أنه متى كان للمسرح الجاد الدعم المناسب فليس هنالك تأثير، فكلٌّ يعمل وفق مشاريعه، لكن عندما يجد المسرح التجاري كل الدعم، ولا يجد المسرح الجاد نقطة دعم واحدة، بالتأكيد سيكون ذلك مؤثرًا جدًّا. تسليع الفن والثقافة قد يكون مفيدًا في أشياء لكنه ضار جدًّا في أشياء أخرى، وعلى وزارة الثقافة أن تعي أن دورها تنويري وخاص بقطاعات تنويريه، وأن مشاريع الدعم والمعاهد والتدريب وإنشاء قاعات العروض والمراكز الثقافية هو من صميم عملها. قضينا عمرًا نطالب فيه ببناء المراكز الثقافية في كل مدينة وقرية في بلادنا؛ لأنها تستحق ذلك، ومن المعيب في بلد متطور جدًّا مثل بلدنا أن تدخل مدن ليس بها مركز ثقافي واحد، فالأمر بحاجة لمراجعة بالفعل، إن كانت الوزارة جادة في رغبتها في دعم المسرح. منذ عشرين عامًا صُنِّف المسرح السعودي والمسرح البحريني كأكثر المسارح تطورًا في العالم العربي حتى في ظل الاستقرار الذي كانت تشهده تلك البلدان، لكن حركة النمو والتطور توقفت أو أصبحت بطيئة وتعتمد على المشاريع الشخصية في ظل قلة الدعم والاهتمام، وظلت الكويت محافظة على الحراك نفسه تقريبًا بسبب وجود معهد للفنون المسرحية ودعم جيد للفرق المسرحية. برزت الإمارات مؤخرًا بسبب وجود الإستراتيجية في الشارقة، فصار بها أكاديمية للمسرح ومهرجانات، وجلبت خبرات الوطن العربي للمسرح المدرسي، واهتمت بطباعة الكتب والندوات، وحولت المهرجانات المسرحية المحلية إلى دولية، وأصبحت منارة مسرحية، فرئاسة الهيئة الدولية للمسرح لديها وهي تملك مشروعًا كبيرًا اسمه الهيئة العربية للمسرح الذي يدعم المسرح ومشاريعه، ليس في الإمارات بل في الدول العربية، وهذا يوضح ما كنت أعنيه بوجود الإستراتيجية ودورها.

المسرح السعودي الذي كان ينتج في العام الواحد عشرين عملا مسرحيًّا على أقل تقدير، الآن لا ينتج إلا عملين أو ثلاثة، الوضع بائس جدًّا في شكله العام، لكننا في الانتظار

مسرحنا غنيٌّ جدًّا بالكوادر التي يستعان بها عربيًّا؛ من مؤلفين ومخرجين وممثلين وفنيين، لكن لا يوجد المشروع الحاضن له والداعم والحافز، لدينا حالة من فردانية المشروع هي من أبرز هذه الطاقات، ولو وجدت الدعم الكامل لتصدَّر المسرح السعودي المشهد ولَقدَّم الكثير.

كثيرًا ما قام المسرح بذلك عبر ثلاثين عامًا مضت لكن الضوء كان بعيدًا منه؛ الإعلام، حركة النقد، الدراسات والبحوث؛ لذلك لم يرصد هذا الأمر كثيرًا رغم وجوده منذ زمن، فالمسرح لديه القدرة على التنبؤ والاستقراء ورصد التحولات ومناقشتها وإثارة الاستنارة والتنوير حولها، كل ذلك للأسف لم يرصد ولم يوثق. الآن يوجد العديد من الدارسات ورسائل الماجستير والبحوث المحكمة التي ترصد هذا الواقع وحركته وحراكه، وعندما ينطلق مشروع الدعم للمسرح سيكون له دوره المهم جدًّا؛ لأن فن المسرح في تكوينه قائم على السؤال والبحث والنحت والقراءة والاستقراء والتنبؤ بالقادم.

كاتب مسرحي.

عبدالعزيز السماعيل:
قريبًا الإعلان عن خطتنا الإستراتيجية الشاملة للمسرح

أبرز التحديات التي تواجه المسرح السعودي: غياب إستراتيجية واضحة المعالم للمسرح السعودي، والافتقار للبنية التحتية، وضعف الدعم المالي، وعدم إدراك قيمة المسرح ليس كمجالٍ ترفيهيٍّ فحسب، بل كرافدٍ ثقافيٍّ مهم ومنصة تشريحية للكثير من قضايا المجتمع ومشكلاته وتقديم الحلول الممكنة. إلا أننا الآن في المملكة منذ أن تأسست وزارة الثقافة وأعلنت خطتها الإستراتيجية في بداية هذا العام، نشعر بأن المسرح السعودي سوف ينال نصيبه المفقود من التنمية الشاملة سواء في البنية التحتية أو التخصص العلمي، أو من طريق دعم المؤسسات

والجمعيات المسرحية ومساندة نشاطها عبر خطط طموحة لدى الوزارة بإذن الله.

ربما كان من أبرز التحديات التي واجهها المسرح السعودي -إضافة إلى ما ذكرناه سابقًا- هو الافتقار إلى البنية التحتية المتمثلة في المقرات الملائمة والمعاهد والأكاديميات المتخصصة. حيث تمثل هذه البنية التحتية الأساس الذي يقوم عليه المسرح، ومن المستحيل قيام المسرح بشكلٍ صحيح في ظل غيابها. ولو وجدت هذه البنية في الوقت السابق لنافس المسرحيون السعوديون غيرهم في الدول المجاورة. ولكن كان التحدي الأبرز أمام المسرح غياب العنصر النسائي عنه. وقد قابل المسرحيون السعوديون هذا التحدي بروح العزيمة والإصرار على المسرح فأسهموا وشاركوا وأبدعوا في الداخل والخارج نصًّا وإخراجًا وتمثيلًا. هذا التحدي -في اعتقادي- يجب ان يكون وسام فخر لكل المسرحيين الذي عملوا في المجال منذ تأسس المسرح لدينا في بداية السبعينيات الميلادية من القرن المنصرم، حيث لم يواجه المسرح العربي مثل هذا التحدي من قبل.

كانت التجربة الإدارية التي عشتها في الإدارة العامة للجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون بالرياض لمدة خمس سنوات تقريبًا ومن قبلها في إدارة الجمعية بالدمام من التجارب المهمة في حياتي. وأستطيع وصفها بالحلوة المرة أو الناجحة نسبيًّا؛ لأن الإدارة الثقافية بشكل عام تحتاج -إضافة إلى الخبرة- إلى وعي إداري خاص، ليس فقط بالشأن الثقافي والفني بل الأهم من ذلك هو الشأن العام وأحواله المختلفة. ولكون الثقافة والفنون تحديدًا في المملكة كانت تمرُّ بمرحلة تاريخية صعبة طوال الأربعين سنة الماضية تقريبًا، بسبب مواجهة التشدد الديني الرافض تمامًا للفنون الذي كان يشكل ضغطًا هائلًا ليس على الفنانين فقط بل على المجتمع عمومًا وهو ما شكل موقفًا مجتمعيًّا سلبيًّا تجاه الفنون. كل ذلك -لا شك- كان يشكل همًّا وعبئًا ثقيلًا على العمل الإداري الثقافي في كل المؤسسات الثقافية القائمة، وهو ما عاق كثيرًا من الجهود التي كان يمكن لها أن تزدهر الآن بشكل لافت. ورغم ذلك فقد تعلمت من التجربة السابقة الصبر وصلابة الموقف المدافع عن الثقافة والفن، والاهتمام ببناء علاقات مبنية على الاحترام المتبادل مع الوسط الفني والثقافي عمومًا مهما يكن شكل الاختلاف. وما زلت -بطبيعة الحال- أتعلم حتى الآن.

لا أريد أن أستبق الأحداث في هذا السياق، حيث نعمل في وزارة الثقافية حاليًّا على الإعداد لإعلان خطتنا الإستراتيجية الشاملة، وأهدافنا في المسرح الوطني للجميع في القريب العاجل بإذن الله.

كاتب وممثل مسرحي.

حمزة كاشغري:
جرح البداية: قصة من المسرح السعودي

«خلال عام ١٩٦٠م كان أحد أعلام السعوديين الشيخ أحمد السباعي يعيش في مكة المكرمة ممتهنًا الأدب والصحافة، وراق للرجل إيجاد أدب مسرحي في البلاد، فقدم طلبًا لجهة الاختصاص في ذاك الحين فقوبل طلبه بالقبول والاستحسان، فشرع الرجل همة وعزمًا، واشترى أرضًا للمسرح، وكوّن البناء وكمّله بالعتاد، ممنيًا نفسه بعروض صيفية، وتكميلًا لاحتياج هذا المرفق الأدبي، أوجد مدرسة لتعليم التمثيل، وفعلًا اكتظت بالطلبة ووظف المدرسين والمدربين ثم استقدم مخرجًا لإتمام العمل، واستمر الحال نشطًا، وشاع بين العامة مولد المسرح الإسلامي الأول، وأنه سيبدأ العرض بدار قريش للتمثيل الإسلامي، وهو اسم المسرح. وقبل أسبوع من مولد أول عمل صدر أمرٌ حازم بإغلاق دار العرض، ومنع موظفيها من مزاولة ذلك العمل المسرحي. صُعق الشيخ وهبّ مستنجدًا للإبقاء على أمله وتحقيق حلمه، وبهذا الخصوص يقول الشيخ نفسه: «ورحت من جانبي أراجع الجهات العليا، حتى وصلت إلى جلالة الملك سعود، وقلت له: إن دار قريش للتمثيل الإسلامي سوف تكون مدرسة لتعليم القيم الإسلامية. واقتنع جلالته ولكن الآخرين لم يقتنعوا»)

انتهى الاقتباس، وقد حاولت أن أختصره وأعيد صياغته ولكن النص كان مشحونًا بعاطفة منعتني من اجتزاء أي جزء منه، ويبدو أن الخريجي الذين أهدى كتابه إلى (الرعيل الأول: زملائي عشاق المسرح السعودي) كان صادقًا في انتمائه إلى هذا الفن وأهله إلى حدّ أن تسرب ألم الشيخ السباعي إليه، وللكلام بقية مفادها أن المشروع وُضع قيد الدراسة حتى دبّ اليأس في نفس الشيخ، وأصبح مكان المسرح مستودعًا للعب الأطفال، ليس الغرض من استعادة هذه القصة فقط رد الاعتبار للسباعي من (الآخرين) فقد أنصف الزمن مشروعه بل المشروع الطبيعي للتطور الفني والثقافي، ولكن بإيقاع أبطأ من المُعتاد، وهذا هو السؤال الذي تحاول المقالة طرحه؛ لماذا بقي المسرح يتحرك ببطءٍ أكثر مما ينبغي؟

محاولة السباعي كانت مبكرة لكنها لم تكن وحيدة، فقد سبقه التأليف المسرحي بثلاثة عقود حين كتب الأديب عبدالله حسين سراج عددًا من المسرحيات، حينها سُئل عن سبب كتابته لهذه المسرحيات رغم علمه بصعوبة تجسيدها على خشبة المسرح في ذلك الوقت، فكان جوابه: كتبتها كي تُقرأ ولتكون نموذجًا للكُتاب والمؤلفين من الأجيال الجديدة، تعاقب بعده عدد من الكُتاب مثل أحمد عبدالغفور عطار، وعبدالله عبدالجبار في كتابة النص المسرحي، وصولًا إلى عبدالله مليباري الذي كتب نصين بعنوان: (فتح مكة، ومسيلمة الكذاب)، وكانت هي النصوص التي كان مخططًا لها أن تتحول إلى عروض في مسرح الشيخ أحمد السباعي، أو بالأصح دار قريش للتمثيل الإسلامي (وكانت من إخراج الأستاذ مشيخ وهي من سبع عشرة ورقة تقريبًا ولكن حسها الفني والأدبي كان عاليًا لدرجة أن المؤلف استنطق الأصنام فيها، وكان هنالك مسرحية تليها أسمها «مسيلمة الكذاب» ولكن إغلاق الدار كان إغلاقًا لكل الجهود والأحلام).

هل كان خوف (الآخرين) من نصوص السباعي تحديدًا؟ أم من خروج المسرح عن أنظارهم وأيديهم؟ ربما فقصة (الآخرين) مع محاربة الوسائل الجديدة ثم ابتلاعها واستغلالها قصة معروفة ومكررة، تكررت مع البث التلفزيوني وأطباق القنوات الفضائية ومع أجهزة الجوال والإنترنت ووسائل التواصل الاجتماعي.

لم يكن الخوف من المسرح في ذاته مبررًا حينها، فقد دخل المسرح -ولو بشكل تعليمي تربوي- إلى مدارس المملكة مبكرًا، كان الأستاذ صالح بن صالح يقيم المسرحيات في مدرسته في عنيزة، (وقد زار الملك عبدالعزيز -رحمه الله- عنيزة في عام ١٣٥٤هـ أو ١٣٥٥هـ، وحضر حفل المدرسة، وأعجب به غاية الإعجاب، وكانت التمثيليات متقنة، ولافتة للنظر، وكان الأستاذ صالح موفقًا في اختيار موضوعاتها والطلاب الممثلين لها، والحوار الذي احتوت عليه، وكانت في هدفها لائقة بهذه المناسبة. وقد مثَّل الطلاب أمام الملك تمثيلية كسرى والوفد العربي الذي وفد عليه، وهي قصة مشهورة ومعروفة في كتب الأدب... ومن التمثيليات التي يذكرها الأخ تمثيلية الأعمى وهي شعر... وتمثيلية الشاهي والدارسين، قام بتمثيل دور الدارسين عبدالرحمن أبا الخيل ودور الشاهي صالح الضراب).

وقد تعمدت أن أطيل الاقتباس قليلًا ليأتي على ذكر نماذج من التمثيليات -وهو الاسم الشائع للمسرحيات في ذلك الوقت- فهي ليست مسرحيات مبتذلة أو بسيطة، فالأولى من التراث الأدبي المعروف والثقيل على المستوى الفني والأدبي، والثانية هي مسرحية شعرية تقوم على



تقمص ومحاكاة، تبدأ ببيت شعري يقول: يا أمُّ ما شكل السماء.. وما الضياء وما القمر؟

وهذه القصيدة اشتهرت لاحقًا وذاعت بين الناس؛ لقيمتها الإنسانية أولًا والأدبية كذلك، أما الثالثة فقد استُنطِقَ فيها الشاهي، وهو ما يُمكننا من القول بأن المسرح السعودي عرف الرمزية منذ بداياته الأولى، سرعان ما تبنت وزارة التعليم -وزارة المعارف آنذاك- في بدايتها النشاط المسرحي، ولم تكد تخلو مدرسة من فرقة مسرحية تقدم عروضها في احتفال نهاية العام، أو عند زيارة وزير أو أمير منطقة، وامتد ذلك للجامعات والمعاهد حتى الأندية الرياضية التي كانت أندية رياضية ثقافية اجتماعية آنذاك، ثم امتد النشاط المسرحي لجمعيات الثقافة والفنون التي أصبح المسرح عمودًا ثابتًا منذ تأسيسها حتى الآن، وأقيمت مهرجانات للمسرح في فروعه المختلفة، فهل اندمل جرح البداية إذًا؟ لماذا لم يحقق هذا النشاط المسرحي الذي بلغ ذروته في الثمانينيات والتسعينيات حدّ أنه يمكننا القول بأنه لا يكاد يوجد سعودي لم يشارك في مسرحية واحدة أو يتعرض لعدة مسرحيات -في حياته الدراسية على الأقل- انعكاسًا واضحًا في حياة الناس اليومية؟ لماذا لا يحضر في ذاكرتهم كما يفعل التلفزيون؟

لا تبدو الإجابة سهلة، وقد لا تكون إيجابية كذلك، إلا إن كان عام ٢٠٢٠م عام التعافي الذي بدأت إرهاصاته منذ عامين تقريبًا، فمن سوء حظ المسرح أو من غرابة حظه أنه موصومٌ بما يجعله أكثر بطئًا في التقدم من باقي الفنون، فلو نظرنا إلى دخول المرأة -كمثال- إلى باقي الفنون، فسنجدها دخلت إلى التمثيل التلفزيوني في وقت مبكر نسبيًّا، الكتابة سبقت ذلك طبعًا، حتى الكتابة المسرحية تحديدًا فقد كتبت هند باغفار مسرحية في عام ١٩٧٥م، وأخريات بعدها، وكذلك دخول المرأة مجال الغناء وباقي الفنون، ولكن أول ظهور لخشبة المسرح -باستثناء العروض المسرحية النسائية التي تُقام داخل الجامعات النسائية الخاصة وفي حضور نسائي فقط- للرجل والمرأة معًا كان في عام ٢٠١٨م، في مسرحية مقتبسة من قصة (حياة الإمبراطور) لوالت ديزني، بتنظيم هيئة الترفيه، وتأمل هذا الفارق الزمني الهائل بين ١٩٦٠م و٢٠١٨م يُغني عن أي تعليق.

آن الأوان لأن يتحرر المسرح من جرح البدايات والحمولة الملتصقة به، لقد وُلد المسرح السعودي في أزمة، وهذه الأزمة في ظني أنتجت طريقين شكّلا واقع المسرح المعاصر اليوم؛ الأول هو الاتجاه نحو الخارج، فقد يبدو المشهد مضحكًا -أو محزنًا، ولكن شر البليّة ما يضحك على كل حال- حين ترى بعض الفرق المسرحية السعودية تحصد الجوائز تلو الجوائز في المهرجانات الخليجية العربية، ثم تشاهد عدد المقاعد الفارغة في عروضها المحلية، أو بالأحرى العدد المحدود للمقاعد الشاغرة، وهو ما يوحي أن «الانكسار المسرحي» المحلي إذا جاز الوصف دفع عددًا من المسرحيين إلى مساحات من التجريب والابتعاد من الإيغال في البعد المحلي في المسرحية، لا يبدو هذا الابتعاد أسلم فحسب، ولكنه أكثر راحة، وهذا ما أدى إلى خلق حالة يصفها منتقدوها «بالنخبوية».

أما الطريق الثاني فهو نقيض ذلك تمامًا، إنه الغوص في المحلية حدّ التهريج أحيانًا، ولا تحضر مفردة «التهريج» بالمعنى السلبي، ولكن بالمعنى المسرحي الذي يقصد نوعًا محددًا من الكوميديا المباشرة والخفيفة، المسرح التجاري يعيش أيامًا من الانتعاش، وهذا صحِّي على الأغلب من وجوه عديدة، بل صحّي تمامًا، لكنه يكشف حالة العَرَج لدى النوع الآخر من المسرح، تعزز حضور المسرحيات التجارية في «مواسم السعودية»، ولكني وقفت على تجربتين تستحقان الالتفات؛ الأولى في موسم جدة، حيث قدّمت أمل الحربي نصًّا مسرحيًّا يراوح بين التجريد والتجريب، مُثِّلَ في منطقة البلد في مساحة مفتوحة، والثانية كانت في موسم الرياض، وموسم جدة كذلك، حيث قُدِّمتْ مسرحية الملك لير، وهي من كلاسيكيات شكسبير، كنت حاضرًا في التجربتين، معظم الفريق في المسرحية الأولى كانوا من الهواة، أمل الحربي روائية وهذه هي تجربتها الروائية الأولى، باستثناء محمود شرقاوي، فإن فريق التمثيل كان من الهواة كذلك، أما المسرحية الثانية فكانت لفريق من المحترفين وعلى رأسهم يحيى الفخراني، ولكن في التجربتين كان المكان ممتلئًا عن آخره، والجمهور مشدود منذ اللحظة الأولى حتى النهاية، وكلتاهما انتهت على وقع تصفيقات الإعجاب والتحية الكبيرة.

إذا استوعب الفريق الأول أن المسافة التي تفصله عن الجمهور المحلي مسافة متخيّلة غير حقيقية، وإذا استوعب المستثمرون في القطاع الثاني أن مخاوفهم من تحقيق إيرادات جيّدة وإقبال جماهيري في «المسرحيات الجادة» -إذا صحّ الوصف- مخاوف غير واقعية، سيتعافى حينها المسرح السعودي من عرجه ويخرج أخيرًا من أزمته.

باحث في الشأن الثقافي.

واقع المهرجانات المسرحية العربية

غياب الدعم المادي وتكرار المشاركين وطغيان النمطية في مواضيع الندوات

عبدالناصر خلاف باحث جزائري في الفنون المسرحية

مهرجانات مسرحية ضخمة. مهرجانات مستقرة. مهرجانات متنقلة. وأخرى صغيرة غير منتظمة في تواريخ إقامتها. مهرجانات حلت وأخرى أفلت. مهرجانات اندثرت وغابت من الذاكرة الثقافية العربية وتحضر فقط في المناسبات أو الشهادات كنوستالجيا. وأخرى أعيد بعثها بأسماء جديدة. مهرجانات مسرحية متشابهة، مستنسخة، مكررة. مهرجانات محترفة، هاوية. مهرجانات متنافسة على استقطاب أهم العروض المسرحية وبعض الفاعلين في المسرح العربي وحتى العالمي.



مهرجانات فاعلة تقام في بلدان لا توجد بها أحيانًا حتى قاعات مسرح، وإنما قاعات سينما أهلت وكيفت كي تكون فضاءً مسرحيًّا بامتياز. مهرجانات توجد في بلدان لا تملك حتى معاهد فنون مسرحية. لكن الكثير من الفضاءات فيها تتحول، مع كل فعالية، إلى فضاء للفرجة والمعرفة والتلاقح والتبادل الثقافي. الحقيقة أنه لا يوجد هناك إحصاء دقيق ولا جرد تفصيلي لعدد المهرجانات المسرحية التي تأسست وتوزعت على خارطة الوطن العربي منذ ستينيات القرن الماضي إلى يومنا هذا، وهذا لغياب قاعدة بيانات محكمة، يمكنها إرشادنا في رسم صورة دقيقة عن واقع هذه «المؤسسات الثقافية» الكثيرة والمتنوعة وطبيعتها ذات الصبغة المحلية أو الوطنية أو العربية أو الدولية التي تهدف في عمومها كما يقول المخرج العراقي سامي عبدالحميد إلى«إبراز الوجه الثقافي في البلد والاعتزاز بالتراث الفني وتنشيط الحركة المسرحية».

من الصعب جدًّا تتبع دوافع تأسيس هذه المهرجانات التي هي حلم مشترك لكل المسرحيين من أجل خلق فرص للتعرف إلى تجارب وخبرات صناع المشهد المسرحي العربي والعالمي. والعمل على استجلاء وفهم أفضل للإشكاليات المسرحية الكبيرة التي تتناولها العروض من جهة والندوات والملتقيات والورشات من جهة أخرى. تأسست هذه المهرجانات في مجملها بإرادة سياسية على أساس أنها تُعَدّ من الآليات الفعالة والمؤثرة داخل بنيات المجتمع وكيان الدولة، وهي «مرآة تعكس هموم المسرح العربي وطموحات أبنائه». فأغلب المهرجانات تموَّل من طرف الدولة ممثّلة في وزارات الثقافة والإعلام (الجزائر، تونس، مصر، العراق، سوريا، الأردن، سلطنة عمان، الكويت، السعودية، السودان) وربما نستثني هنا مهرجان الهيئة العربية للمسرح ومهرجان الشارقة من دولة الإمارات، اللذين ينظمان بدعم من سمو الشيخ الدكتور سلطان القاسمي أمير الشارقة.

في الجزائر مثلًا أُنشِئتْ مهرجانات مسرحية عدة، ومنها: «المهرجان الوطني للمسرح المحترف» سنة ٢٠٠٥م؛ بدعم سخي من وزارة الثقافة الجزائرية، وبأهداف معلنة، منها المساهمة في ترقية الثقافة الوطنية، وتشجيع وتطوير فنون المسرح من مختلف الجوانب الإبداعية. وكذا تشجيع التجارب الرائدة والأبحاث في مجال المسرح، وتنظيم لقاءات في مختلف مجالات المسرح، والعمل على تطوير المنافسة المبدعة بين رجالات المسرح على اعتبار أن المهرجان هو مشروع حضاري يقرب المسافات والحدود، ويجمع المسرحيين العرب على اختلاف مشاربهم وأيديولوجياتهم وأفكارهم، فيصيرون لُحمةً واحدة همُّها الوحيد والأوحد خدمة المسرح، وتكريس صورة مختلفة للجزائر الجديدة الخارجة من دائرة الدم والكراهية والانتقام والخوف إلى دائرة السلم والأمن، والجمال، وبالتالي إعادة ربط الصلة بين المدينة والمسرح وجعلها فضاء تشاركيًّا واقتصاديًّا مفتوحًا. يبدو هذا المهرجان في ظاهره مهرجانًا وطنيًّا لكن بالعودة إلى برنامجه العام نجده مهرجانًا عربيًّا. فإضافة إلى مشاركة فرق جزائرية نجد حضورًا مكثفًا للفرق المسرحية العربية في (الإمارات- السعودية- مصر- قطر- سلطنة عمان- تونس- المغرب- لبنان- فلسطين- الأردن- الكويت- السودان- ليبيا- ودول إفريقية وأوربية وأورومتوسطية). وقد كرَّم المهرجان قاماتٍ عدةً من المسرح العربي والجزائري، كما نُظِّمتْ ورشات تكوينية للشباب المتعطِّش لمعرفة أبجديات العمل الدرامي، وأشرف على تأطيرها الكثير من الخبراء العرب..

حضور وديناميكية

لعبت المهرجانات والفعاليات والملتقيات المسرحية وما زالت دورًا مميزًا في خلق حركية مسرحية مشهودة في العقود الأخيرة لا ينكرها أحد، ويمكن تعميم هذا الحكم على جل المهرجانات في الوطن العربي؛ إذ ساهمت في خلق وسط حيوي للتبادل والتعاون الفني والجمالي بين مختلف الخبرات المسرحية العربية، من منا لم يرغب في المشاركة في أحد المهرجانات العربية: مهرجان المسرح التجريبي بالقاهرة، أو مهرجان المسرح العربي، أو أيام قرطاج المسرحية أو المهرجان الدولي للمسرح بالجزائر، أو مهرجان أيام الشارقة المسرحية، أو أيام طنجة المشهدية أو المهرجان العربي للمسرح وغيرها من الفعاليات المسرحية هنا وهناك، بغرض الاطلاع على الجديد، من أفكار ونظريات، ومن تصورات جمالية وبصرية؛ ليستفيد من فكر وثقافة الآخر.

ونلفت الانتباه إلى القدر الكبير الذي ساهمت به المهرجانات الوطنية في الجزائر وتونس والمغرب ومصر والعراق ودول الخليج، ودورها الكبير في اكتشاف جيل جديد من المبدعين والمبدعات الشباب على مستوى

التأليف والإخراج والجماليات البصرية والكوريغرافية، وعلى مستوى التمثيل والأداء، وخوض غمار التجريب المسرحي بعبقرية مواكبة لمتطلبات العصر، ويمكن الاستشهاد هنا بما قدمه محمد العامري وحسن رجب من الإمارات، ومحمد شرشال من الجزائر، وأسماء الهواري من المغرب، وجعفر القاسمي من تونس، وإدريس النبهاني من سلطنة عمان. في هذا الصدد يقول الدكتور حسن رشيد: «إن المهرجانات تخلق حالة تحفيزية لدى المبدع الحقيقي، سواء من خلال التأثر بما قدمه الآخر عبر الخشبة أو عبر ثقافة الآخر في الندوات والمحاضرات، فلا يمكن أن يعيش المبدع بمعزل عن الآخر».

معاهد مسرحية للتكوين المتواصل

الصور قاتمة للمهرجانات المسرحية العربية لأسباب كثيرة؛ منها: ما تخلفه بعض لجان التحكيم من كوارث بسبب نتائج مشكوك فيها تكرس الكثير من الكراهية وتفعل الإقصاء؛ إذ تحولت المهرجانات بسببها من إداة استقطاب للممارسين إلى إداة تفرقة وتشتيت، وهو ما أثار حفيظة الناقد اللبناني عبيدو باشا، مثلًا، الذي تحدث بغضب عن نتائج لجنة التحكيم في الدورة الرابعة من أيام قرطاج المسرحية؛ إذ «طغى الصوت السياسي على الصوت الإبداعي». هذه الممارسات دفعت ببعض المهرجانات العربية إلى إلغاء نظام الجوائز كأيام قرطاج المسرحية ومهرجان الأردن المسرحي، لكن بعد سنوات تراجعت عن هذا الخيار الذي كان مجحفًا في حق صناع المسرح. ما يجب التفكير فيه هو آليات جديدة تساعد على إنصاف الأعمال المشاركة في المهرجان. كما يرى بعض أن هذه المهرجانات لم تستطع «خلق مسار ثابت للممارسة المسرحية في الوطن العربي»، لكن على الرغم من هذه السوداوية فعلينا أن نعترف بدور هذه المهرجانات وبخاصة مهرجان المسرح التجريبي بالقاهرة - مصر، والمهرجان الوطني للمسرح المحترف بالجزائر، وأيام قرطاج المسرحية بتونس، ومهرجان دمشق المسرحي بسوريا، ومهرجان بغداد المسرحي بالعراق، ومهرجان المسرح الأردني، وأيام الشارقة المسرحية بالإمارات، ومهرجان المسرح العماني بسلطنة عمان، ومهرجان البقعة بالسودان، ومهرجان المسرح العربي الذي تنظمه الهيئة العربية للمسرح الشارقة. هذا الدور مؤثر على

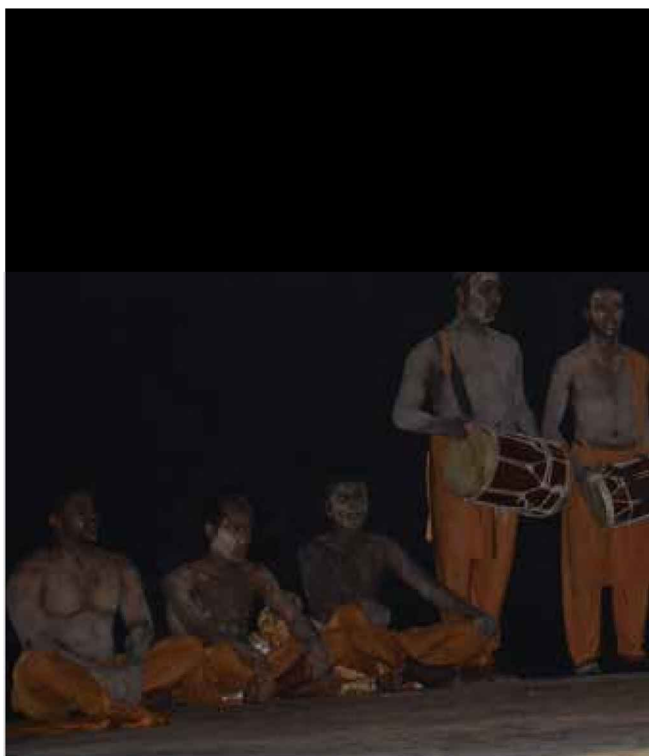


مستويات عدة؛ لأنه ساهم بشكل فعال في مجال التكوين أو التدريب المسرحي أو نظام الورش لأنها فضاء تفاعلي حيوي لتقاسم المعرفة (نظريًّا وتطبيقيًّا) وهي فرصة كبيرة ونادرة للهواة والمحترفين على حد سواء للتعمق أكثر في التقنيات المسرحية.

ما يلاحظ أن غالبية الفرق المسرحية في الوطن العربي تأسست من دون دعم مادي أو معنوي. ولقد دفع مؤسسوها الثمن غاليًا، وشقوا، كما يقول المخرج الجزائري مصطفى كاتب، «الطريق من دون تكوين مسبق». لقد كان تكوينهم يرتكز إلى الممارسة والتجارب الشخصية؛ لذا فإن هذه المهرجانات التي تأسست هنا وهناك في غياب معاهد فنون مسرحية، أو ملحقاتها قد أصبحت فعلًا خزانًا للتكوين المتواصل والموازي.

الندوات التطبيقية: ورشة مفتوحة

تجدر الإشارة إلى الندوات التطبيقية أو ما يصطلح عليها الجلسات النقدية التقييمية بعد مشاهدة العروض المسرحية مباشرة، التي نعدّها ورشة تكوينية خاصة، وهذا ما لمسناه شخصيًّا خلال حضورنا الكثير من



الصور قاتمة للمهرجانات المسرحية العربية لأسباب كثيرة؛ منها: ما تخلّفه بعض لجان التحكيم من كوارث؛ بسبب نتائج مشكوك فيها، تكرّس الكثير من الكراهية وتفعل الإقصاء، إذ تحولت المهرجانات بسببها من أداة استقطاب للممارسين إلى أداة تفرقة وتشتيت

المهرجانات: مهرجان أيام الشارقة المسرحية، ومهرجان المسرح العربي، ومهرجان المسرح الأردني، ومهرجان المسرح الكويتي، والمهرجان الوطني لمسرح الهواة مستغانم بالجزائر، ومهرجان المسرح العماني، التي يحرص منظموها على برمجة هذه الندوات. ونعتقد أننا جميعًا ثمرة لهذه الورش النموذجية التي استطاعت أن تصنع جسورًا بين المختصين والمهتمين وبين المحترفيين والهواة، وذلك بإيصال المعرفة المسرحية وتطويرها بعيدًا من الإسهابات النظرية المنفرة والدخول في صميم التطبيقات. لكن الورش في المهرجانات العربية عمومها تبقى متشابهة ومستنسخة، ولم تخرج كما يقول الراحل قاسم محمد عن «درسها الفني المتداول من الأساليب، بل يوجد تكريس لما هو متوارث وما هو في متناول الأيدي وتحت النظر من المفاهيم السائدة في المناهج والآليات والإعداد والتدريب لرواد ومتدربي هذه الورش؛ معلمين ومتعلميين». إن تزايد الورش داخل المهرجانات هو ظاهرة صحية لا شك في ذلك، وبخاصة التركيز على فئة الهواة والشباب، وذلك، كما يقول أحمد أبو رحيمة، «بحثًا عن وجوه جديدة يمكن لها أن تثري الساحة بحضورها الشاب والحيوي في المستقبل القريب».

لا نجد في القوانين التأسيسية لغالبية المهرجانات بنودًا تنص صراحة على التكوين المسرحي. وقد حاول بعض مديري المهرجانات العربية، ومنهم الراحل أمحمد بن قطاف التحايل على هذه القوانين المجحفة بإقامة ورش تدريبية على أساس أنها لقاءات فكرية، وهكذا وجد فراغًا قانونيًّا واستقدم الكثير من الخبراء العرب تحت بند المشاركة في المؤتمر الفكري أو لجان التحكيم، ومن ثمة الاستفادة من خبراتهم في التدريب المسرحي لجيل جديد أصبح فاعلًا في الحركة المسرحية العربية، وبجدارة هو نتاج الورش التدريبية للمهرجانات.

خفوت وهج المهرجانات ونمطيتها

مهما قيل عن المهرجانات من أنها مضيعة للمال العام، وأنها مجرد تسلية ومكان لعقد الصفقات والمشاريع، إلا أنها منحت الباحثين والفنانين الكثير إلى درجة أن هناك من يراها مؤسسة ثقافية كبرى يستفيد منها بوصفها:

_ أبواب مفتوحة على المشاريع المسرحية الرائدة والعمل على محاكاة مواطن النجاح وتجنب مواطن الإخفاق والفشل. وبذلك تنفتح العقول المبدعة على الإبداع المسرحي.

_ نوافذ تطل على العروض والأعمال المسرحية العربية والعالمية فتكون بمنزلة كاميرا ترصد المستجدات من خلال مشاهدة قدر هائل من الأعمال المسرحية المتباينة شكلًا ومضمونًا وموضوعًا وجمالية.

_ فضاءات للقاء أجيال من المبدعين المسرحيين الذين يجمعهم عشق المسرح بالدرجة الأولى، وهو الأمر الذي يجعل الرواد أحيانًا يرغبون في تكوين الشباب ونقل خبراتهم لهذه الشريحة بكل التخصصات المسرحية، أو أن يحدث هذا التكوين بصفة تلقائية. وبذلك يوجدون في عوالم يتماهى فيها الإنساني بالفني.

_ تساهم في تعميق أهمية الإبداع والفن والجمال مع تدعيم إستراتيجية التلقي، من خلال الأعداد الهائلة للجمهور المهرجاني الذي يَفِد عليها طلبًا للمتعة، وبذلك تتربى ذائقته الجمالية.

_ تجمع بين الفائدة والمتعة إضافة إلى كسر حاجز النمطية وملء رئتي المبدع بأُكسجين الإبداع، وهذا ما يحفزه على ركوب الصعاب وتحسين مردوديته الفنية والمسرحية بغية الفوز بسحر المسرح وجاذبيته وجبروته.

_ تخلق المهرجانات جسورًا من ديناميكيات العمل مع كل أطياف المسارح.

تواجه بعض المهرجانات المسرحية العربية العريقة في السنوات الأخيرة إشكالات عدة، على غرار مهرجان أيام قرطاج المسرحية ومهرجان القاهرة التجريبي... وذلك عائد، بحسب عدد من المتابعين، إلى عدم إثراء تلك المهرجانات بإضافات جديدة تكون في مستوى تطلعات المسرحيين العرب، ناهيك عن كون الوجوه نفسها من الضيوف تتكرر حتى يبدو للمتابع كأنه في مهرجان واحد، مع العلم أن هذه الظاهرة قد تداركَتْها بعض المهرجانات المسرحية العربية، مثل: مهرجان أيام الشارقة، ومهرجان المسرح العربي، ومهرجان المسرح العماني؛ اذ صارت تحرص على تجديد الوجوه المشاركة راصدة الشباب ذوي التجارب الفتية في شتى التخصصات. إضافة إلى ما تواجهه بعض المهرجانات وبخاصة مهرجان أيام قرطاج ومهرجان القاهرة التجريبي، من أوضاع مادية ضاغطة، تؤدي إلى استضافة عروض ضعيفة لا تشبع رغبة المسرحيين العرب الذين يصابون بخيبة أمل. كما أن الندوات والملتقيات التي تنعقد يسودها تكرار المواضيع والإشكاليات فتصبح بلا جدوى. كما قد يعود ذلك الخفوت والنمطية إلى ما يعم الحياة الثقافية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية من أمراض تفشَّت، فأتت حتى على الإبداع المسرحي العربي.

تواجه بعض المهرجانات أوضاعًا مادية ضاغطة؛ أدّت إلى استضافة عروض ضعيفة لا تشبع رغبة المسرحيين العرب الذين يصابون بخيبة أمل، كما أن تكرار المشاركين ومعالجة الموضوعات نفسها في الندوات المصاحبة؛ جعل المهرجانات بلا جدوى

ممارسة غير مهرجانية

بحكم مشاركتنا في عدد من المهرجانات العربية، نشير إلى بعض السلوكيات التي تسبب حرجًا كبيرًا لإدارة المهرجانات، فالكثير من الضيوف العرب الأعزاء ومن الأسماء الثقيلة يأتي للمشاركة فيقدم ورقته أو مداخلته ثم يختفي تمامًا. لا يحضر فعاليات الندوات الفكرية ولا الندوات التطبيقية، بل أحيانًا لا يشاهد حتى العروض المسرحية ويكتفي بالجلوس في المقاهي الملحقة بالفندق، يدخن ويثرثر ويعيد حكايا أمجاده ويكرس وقته للسياحة والتجوال باسم المهرجان. هذه الأسماء تجدها بعد المهرجان تتبجح وتشرح وتنظر...، وهي في حد ذاتها أحد أسباب فشل هذه المهرجانات وتراجعها.

المسرح العربي طارئ ينتهي بانتهاء العرض

عباس الحايك كاتب مسرحي

قَـدَّمَ المسرح العربي منذ تأسيسه حتى وقتنا الحالي تجارب مهمة، على مستوى المسرح الاجتماعي والتاريخي؛ حتى ضمن ما يمكن أن نطلق عليه بتيار التجريب المسرحي، رغم ما واجهه منذ بدايات التأسيس، فالتاريخ ينقل لنا ما عاناه أبو خليل القباني ليؤسِّس مسرحه، وما عاناه أيضًا غيره من المسرحيين من صعوبات في تحقيق أحلامهم بمسرح قريب من الناس، فقد عانى مثلًا أحمد السباعي إيقافَ مشروعِه المسرحي في مكة، والمسرحيون الذي لحقوه في المملكة مع تيار يتضادّ مع الفنون وبخاصة المسرح. فالمسرح لا يمكن أن يخرج إلى النور وسط هذه البيئة الطاردة التي لاحقت المسرحيين في أكثر من بلد.

وهذه ليست الصعوبة الوحيدة التي لم تواجه المسرح في دول غربية أخرى، كان المسرح متأصلًا في الوجدان الشعبي لكونه خارج من خاصرة الطقوس الدينية قبل أن يصبح فنًّا خالصًا متجردًا. لكن، لأن المسرح كان فنًّا مستوردًا للعرب فقد واجه هذه البيئة الطاردة، حتى حينما تعزَّز وجوده في البلاد العربية واجَه مشاكل أخرى، منعته أن يقدم تجربة عالمية يمكن أن تضعه على خريطة المسرح العالمي. فالمسرح لم يكن يومًا صناعة كما في الغرب، ولم يكن حاضرًا ضمن خطط التنمية الشاملة للدول العربية، فبقي فنًّا فقيرًا يعتمد على الجهود الذاتية، وما دخل في دائرة الصناعة أو الاستثمار، كان مسرحًا سطحيًّا ركز على الإضحاك من دون قيمة، فصار مسرحًا طارئًا ينتهي بانتهاء العرض، فلا يبقى ويدوم. فالصناعة قادرة على ضمان ديمومة المسرح، فهي تهيئ الأرضية المناسبة للإنتاج المسرحي، ولإنتاج أشكال متنوعة من المسرح، حتى الفِرَق المستقلة قادرة على إنتاج مسرحيات نوعية.

أضيف إلى المشكلات التي تواجه المسرح العربي، هو سقف الحرية المتباين بين دولة وأخرى، فهناك دول حدت المسرح في إطار ضيق جدًّا، وصارت الموضوعات التي يمكن تناولها معدودة وهذا يشكل عائقًا في وجه أي إبداع مسرحي الذي يحتاج إلى حرية وفضاء متسع، صحيح أن هناك دولًا عربيةً أعطت المسرح مساحة من الحرية لكنها تظل محدودة. المسرح العربي يحتاج إلى المال والموازنات وقبلهما الاهتمام الحقيقي والإيمان بأن المسرح فن ضرورة، ثم يحتاج إلى حرية ليكون قادرًا على أن يتماسّ مع قضايا الناس، ويقترب أكثر منهم، ليجذب إليه الجمهور لتكتمل معادلة المسرح. أما مسألة التراث، فإن المسرح كان ولا يزال ينهل من التراث الإنساني عامة، والتراث المحلي خاصة في الخليج العربي، فالمسرح في الخليج وفي تراث المنطقة، من حكايات شعبية ومفردات تراثية حفزت كتاب المسرح ليكتبوا نصوصهم انطلاقًا من هذا التراث، ومع ذلك ما زال ثمة قصور في التناول المسرحي لمفردات التراث، فمثلًا في المسرح السعودي، انشغلنا كثيرًا بالعموميات، انشغلنا بالإنسان ككل وتناسينا تراثنا المتنوع، فغابت الصحراء بكل ما فيها من زخم عن المسرح السعودي، وغاب الجبل والسهل، كما كان حضور البحر خجولًا، قِسْ على ذلك المسرحَ العربيَّ عامة. رغم أن التراث يمكن أن يكون مخزن حكايات، لو التفت له المسرحيون وركزوا عليه أكثر من التركيز على الهم الإنساني العام والمجرد. ولكن يبدو أن التغيرات التي طرأت على العالم وتحوله إلى قرية صغيرة تشابهنا فيها وتلاشت التباينات، بدا التراث بعيدًا من الهم، حتى محاولات التأصيل المسرحي التي علا صوتها في الماضي، خفت وهجها واستسلمت للواقع.

المجتمع المسرحي الحقيقي.. عندما يحاول جعل الحياة ممكنة

صبحي موسى صحافي مصري

كان المسرح العربي واحدًا من أهم الركائز التي قامت عليها النهضة العربية في نهاية القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، فظهرت من خلاله عشرات الفرق ومئات الكُتّاب والممثلين والمخرجين وخشبات العرض، وانتقل من العواصم إلى المدن الصغيرة وما شابهها، وعبَّر عن شراسة الجماهير في نضالها ضد المستعمر وأحلامها في الوصول إلى غد أفضل، وكان سفيرًا بين مختلف البلدان العربية وجسرًا للتبادل الثقافي بين العرب والغرب... كان ذلك قبل أن تظهر السينما بسحرها وبريقها اللامع، فجذبت صناع المسرح إليها، مثلما جذبت الممولين والفنيين والجماهير نفسها، ليدخل المسرح في نفق مظلم طويل، إلا أنه لم يمت، ولم يستطع أي من نقاد الفن القول بذلك، فما الذي حدث له، وكيف تمكن من الاستمرار في ظل المنافسة الشرسة له من السينما والتليفزيون واليوتيوب ووسائل التوصل الاجتماعي، وكيف عبر عن الأحداث الساخنة الجارية في العالم العربي.



زهراء المنصور:
رهان على استمرارية «أبو الفنون»

إن الرهان على استمرارية وجود المسرح كفاعل حقيقي في المجتمع هو التحدي الأكبر الذي يواجه المسرحيين في الوطن؛ ذلك أن الآلية التي يشتغل بها أبو الفنون قائمة على وجود أهداف آنية معنية بتقديم الدعم للدخول في مسابقات المهرجانات والحصول على جوائز تليق بالمنجز، وهذا طموح لا يعيب أي مسرحي إلا إذا كانت أهدافه هذه هي الوحيدة!

وفاعلية المسرح قد تأتي من كونه أصبح في مربع التهميش للأنماط الثقافة المجتمعية المعتادة؛ ذلك أن سرعة نقل البيانات والقدرة على الإبهار والتسلية وبث الرسائل المرادة قد يتجلى في عمل آخر ينتقل بسهولة وفي «بروودكاست» يصل للمتلقي أينما كان، بينما ما زال على محبي المسرح أن يتجهوا إليه عنوة، ولعل ما سيروه لن يكون جاذبًا كما الأنماط الأخرى، وهو ما يعني أن المسرح قد يخسر فردًا آخر من جمهوره في العرض القادم، وبخاصة في الأعمال التي لا تواكب الهم الإنساني وتسايره أو تعبر عنه.

ونعود لنتساءل بـ«سيزيفية»: لم لا يقبل الجمهور على المسرح والفعاليات الثقافية عمومًا؟ التجديد الجاذب مطلوب جدًا حتى في أكثر الأعمال مأساة -حتى لا يفهم الأمر أن الكوميديا أو البهرجة هي التي تستقطب الجمهور- تعميق الأفكار والوعي بأن المسرح يقدم لكل المستويات الثقافية حتى لا يكون حكرًا على فئة تنسب نفسها للنخبوية بناء على تحمل مشاهدة عرض سيئ.

لا يختلف الأمر كثيرًا في المسرح البحريني عن خريطة توجه المسارح في الوطن العربي؛ لأن المسرح عبارة عن عروض متفرقة ذات في ليلة واحدة أو ضمن مناسبة ما تكون لليلة واحدة أيضًا في الغالب، فتفقد بذلك مفهوم التراكم الذي يخلف العروض النوعية المطلوبة للقول بأن لدينا مسرحًا متينًا يمكننا الحديث عنه بتفرُّد، ولذلك تحدِّي الاستمرارية في رأيي والقدرة على تقديم فن هادف وجيد في ظل معوقات كثيرة هو أكبر ما يواجه المسرح والمسرحيين في الوطن العربي.

كاتبة وناقدة بحرينية.

بشير المناعي:
مسرح للجمهور أم جمهور للمسرح

إذا سلمنا بأن المسرح مسارح والجمهور جماهير، فلا يمكن أن نتحدث عن تحديات يواجهها المسرحيين العرب أو إعادة الجمهور للمسرح، فلكل مدرسة أو شكل مسرحي جمهوره، وما نعتقد أنه غياب للمتفرجين هو في الحقيقة تفرق الجماهير إلى مجموعات أو نخب يهتم كل جزء منها بنمط مسرحي معين، فالمسرح الشمولي لكلمة مسرح قد ولى وتجاوزته الجماهير المثقفة والواعية والمؤمنة بالفعل المسرحي كحقل للبحث والتجديد في الكلمة والحركة والأداء والإخراج والإضاءة والموسيقا والملابس.

أما المسرح الشعبي الجماهيري في أشكاله الكلاسيكية الموجه إلى عامة الناس فقدْ فَقَدَ بريقه، ويمكن للمتفرج العادي متابعته عبر شاشات التليفزيون، وما تبثه مختلف القنوات من خلال مسرح تجاري يعتمد الإضحاك شكلًا ومضمونًا، أما النخبة المثقفة فما زالت ترتاد المسارح، بحثًا عن غذاء ثقافي، تجده عند مختلف الفرق والمجموعات التي تعتمد البحث والتجديد كمنهاج في إعداد أعمالها المسرحية، حتى إن تناولت نصًّا عالميًّا كلاسيكيًّا لمعرفتهم بالمتطلبات الفنية لجماهير اليوم... ففي تونس هناك سؤال مفصلي نتداوله ما بين المسرحيين، وهو «مسرح للجمهور أم جمهور للمسرح؟» بمعنى هل المطلوب من الفنان المسرحي أن يجاري طلبات الجمهور ويعدّ له أعمالًا ينزل بها إلى ذوق الجماهير العريضة أم أنه مطالب بأعمال مسرحية ترتقي بالذائقة الفنية للمتفرج؟

ويبدو أننا اخترنا الإجابة عن النصف الثاني من السؤال ولأكثر من خمسة عقود من الزمن، فعملنا على التكوين الفني الإكاديمي للمبدع المسرحي، وتعريفه بمختلف الأشكال والأنماط المسرحية، حتى يتخصص في إحداها ويتعمق فيها ويبدع، ومن جهة أخرى يعمل الأساتذة، المتخرجون من المعاهد العليا للفنون المسرحية من خلال تدريسهم لمادة الفنون المسرحية بالمدارس والمعاهد، على إعداد متفرج واعٍ بالفرجة المسرحية، متمكن من أدوات الفرجة والتحليل والنقد المسرحي، وبهذه الطريقة تجاوزنا مسألة عزوف الجماهير.

واخيرًا عُمِّمَتْ مراكز الفنون الدرامية على كل ولايات الجمهورية، يتكفل بالتكوين على المستويات كافة فنانون

مبدعون وجماهير عريضة من خلال تربصات وورشات في مختلف الاختصاصات المسرحية، وندوات فكرية مختصة تجيب عن مختلف الإشكاليات الفنية، وتنظيم مهرجانات مختصة في مختلف الأنماط المسرحية، بعيدًا من الأشكال التجارية التي لها سوقها الموازية للحركة المسرحية، وتتفاعل مع جماهيرها وتتفاعل معها الجماهير الراغبة فيها... ولكل درجته ومكانته في الساحة الفنية.

مؤلف وناقد مسرحي تونسي.

سامية حبيب: التراث والمسرح

ما زال معين التراث الإنساني كبيرًا ومتسعًا للكثير من القصص والمواقف والشخصيات التي يمكن للمسرح أن يستفيد منها ويقدمها للجمهور، فن المسرح هو الفن الحي الذي يحدث في وقت مشاهدته نفسه والمكان نفسه؛ لذا يعرف بأنه الفن الحي والحقيقي. في حين أن التراث هو فن ثابت قائم عبر رحلة البشرية تتوارثه الأجيال جيلًا بعد جيل، فهو أحد أركان الثقافة الراسخة التي تتفاعل بالتراكم عبر الزمان، وربما يضاف أو ينقص منها بفعل الزمن.

إذن العلاقة بين المتحرك أي فن المسرح والساكن أي التراث ضرورية ومتصلة، ولا يألو المسرحيون في كل الثقافات جهدًا في تناول التراث بكل صوره كمادة درامية. ولدينا في التراث ما يشمل التاريخ والسِّيَر الشخصية والسير الشعبية والشعر صاحب المخزون العظيم في لغتنا والحكايات والنوادر والأغاني وغيرها الكثير الذي يصلح للمسرح. والحقيقة أن كُتَّاب الدراما بكل صورها يستمدون الكثير منه، والكاتب صاحب الرؤية والفكر يخرج لنا دُرَرًا تظل وتبقى. وأول نموذج للاستفادة من التراث كان رائدنا توفيق الحكيم حين كتب مسرحية «أهل الكهف»، وأحدث نموذج لهذه العلاقة هو ما تستعد قنوات التليفزيون لعرضه قريبًا، وهو مسلسل عن سيرة القائد المملوكي طومان باي ومقاومة شعب مصر الغزو العثماني لمصر. وما زال هناك أفق كبير للعلاقة بين التراث والمسرح في ثقافتنا.

ناقدة وأكاديمية مصرية بأكاديمية الفنون.

رشيد مصطفى: سؤال الرؤية

التراث مَعِين لا ينضب للقصص والحكايات، السؤال الأهم هو الرؤية الجديدة لمعالجة التراث. إلى أي مدى استطاعت التجربة المسرحية العربية في مشرقها ومغربها الاستفادة من طاقة التراث التحررية وأسئلته المرتبطة بواقع اليوم؟

وهنا يجب أن نتذكر أن أول عمل مسرحي قدَّمه الرائد مارون النقاش في عام ١٨٤٩م هو حكاية «أبو الحسن المغفل» المستوحاة من الحكاية التراثية العظيمة ألف ليلة وليلة. وبين ذاك التاريخ ومرورًا بتجارب توفيق الحكيم وعزيز أباظة وعلي باكثير، إلى سعد الله ونوس ورياض عصمت ومحفوظ عبدالرحمن؛ تختلف الرؤى اختلافًا جذريًّا في بعض الأحيان، لكن تظل كل هذه التجارب مستفيدة مما نطلق عليه حقل التراث. هنالك تجارب إخراجية أيضًا تميزها إضافات واستفادة من هذا الحقل بطرق مختلفة؛ لذا نستعيد سؤال الرؤية مرة أخرى ضمن هذه التجارب التي يمكن أن نذكر منها تجارب صلاح القصب، والفاضل الجعايبي، وعوني كرومي، وجواد الأسدي، وتوفيق الجبالي، وروجيه عساف وغيرهم.

المسرح السوداني أمامه الكثير ليبدأ استعادة عافيته واستعادة علاقته بالجمهور المتنوع والمختلف. هنالك مشكلات كبيرة في البنية التحتية التي لا يمكن مقارنتها بأية بنية تحتية في السياق العربي، فليس هناك في السودان الآن مسرح تنطبق عليه شروط ومواصفات المعمار المسرحي بأشكاله المختلفة. وعلى الصعيد الإنتاجي المسرح السوداني كثيف الإنتاج لكنه غير مهتم بالمحتوى الفني كثيرًا؛ لرداءة ظروف الإنتاج، وتقاصر طموح المشتغلين به.

لكن مع ذلك يمكنك أن تجد سنويًّا أكثر من مهرجان، وأكثر من إنتاج خاص تعوقهما الكثير من الإجراءات التنفيذية؛ لذا فالمنتوج ضعيف في محصلة الأمر، سواء من الناحية الإخراجية أو الفكرية. لكن هنالك تجارب جديدة لافتة وقد اجتازت سؤال الجمهور، ومع ذلك تعوقها مشكلات أخرى. خلال العشرين سنة الأخيرة هناك أعمال كثيرة متميزة يجب التفكير في إعادة إنتاجها بشروط أفضل، والاهتمام بتوثيقها بالشكل الفني

اللائق. كما يجب تكثيف حضور المسرح السوداني في السياقين العربي والإفريقي، والاستفادة من وجود عدد كبير من المهرجانات الدورية الراتبة التي يمكن أن تساعد في عمليات التدريب.

كاتب وناقد مسرحي سوداني.

تحدي الاستمرارية والقدرة على تقديم فن هادف وجيد في ظل معوقات كثيرة هو أكبر ما يواجه المسرح والمسرحيين في الوطن العربي

هارون الكيلاني:
مسرح عربي منفلت

أجل هناك مسرح عربي، لكنه منفلت ولا يكاد يرى النور حتى يغطس في العتمة مرة أخرى، مسرحنا كاليتيم في يَمٍّ كبير لا زوارق للنقاد الحقيقيين، ولا بواخر تحمل الظروف المواتية لقطعة عربية متذبذبة جدًّا لا تستقر لجيل كي يرسم جميع ملامح لوحته، أو على الأقل ليضفي جمالية على ما ورثه من الجيل السابق. تركنا ولد عبدالرحمن كاكي وغادر، وأيضًا علولة مرغمًا برصاصة غدر استقرت في رأسه المفكرة، والطيب الصديقي يحارب بمجد ويموت، ويأخذ السرطان الرفيق سعد الله ونوس، وبقي قاسم محمد يصدح حتى آخر الرمق، وعز الدين المداني وعبدالكريم برشيد يشهدان هيكل الأمة المرتبك، ويحاول المجتمع المسرحي الحقيقي جعل الحياة ممكنة.

من المحيط إلى الخليج ألوان وتوابل وأرواح وسحر وشدو ونبض وإيقاع ورقص وبخور وإعراج وتطهير وسفر إلى المنتهى.. إنها الفرجة التي هي مسرحنا الحقيقي والمتنوع ونحن لا نستشعر ذلك ونذوب في مثلث برمودا الأرسطي. نحن الشرق والرمل والنخل والمدى والبحر والريف وزرابي مبثوثة للاحتفالية والحكايا والظل وللشعر الراقص والرقص المؤدى والشاعري. المسرحيون الحقيقيون يناضلون للتجديد والتجدد ويحمون عبق التاريخ الجامع. وقد عرفت الجزائر ربيعها في تواريخ سابقة أهمها في أكتوبر ٨٨ بعده انزلقت الجزائر في نفق أسود ضيع آلاف الأرواح. تجند المسرحيون الجزائريون لمواجهة الفناء خاصة من الهواة الذين ظلوا في النضال الداخلي على غرار من واصلوا نضالهم من الخارج ضد العتمة، وأكيد الوضع الذي شكله الربيع العربي أيضًا قد وضع الكثير من الفنانين على المحك بين نسخ الواقع أو محاربته، وبشكل أو بآخر تحرك عصب المسرح العربي للحديث عن هموم أهله وقضاياهم حفاظًا على مستقبل أبناء الأمة.

مخرج مسرحي جزائري.

عبدالرزاق الربيعي:
لا خوف على المسرح

لا خوف من هيمنة السينما والسوشيال ميديا على المسرح، فالخطاب المسرحي يتوجه للنخب، ويظل يمارس شغبه الجمالي، واستفزازاته الفكرية، لجمهوره الذي لم ينقطع عنه، مثلما لم ينقطع جمهور العروض الموسيقية عن التردد على قاعات العرض الموسيقي، ودور الأوبرا، والمسارح الكبرى، رغم توافر المعزوفات مطبوعة في أقراص مدمجة، بأسعار بسيطة، وكذلك توافر لهذا الجمهور عناء الذهاب إلى تلك القاعات، والحجز المسبق، ودفع تذاكر باهظة الثمن أحيانًا!! لكن هناك تحديات أخرى يواجهها المشتغلون في المسرح العربي؛ أبرزها رفع الحكومات العربية، باستثناء قلة على رأسها الشارقة، يدها عن دعم المسرح، والمسرحيين، وهذا سبَّبَ مشكلة كبيرة للمشتغلين بهذا الحقل الحيوي، التثقيفي، وتوقفت مهرجانات عدة، حتى العروض التي تقدم على خشبة المسرح صارت متقشفة، وانصرف الكثير من العاملين بالمسرح إلى أعمال أخرى بعد أن أدركتهم «حرفة المسرح» فتعرضوا للعوز والفاقة؛ لذا ينبغي لوزارات الثقافة العربية الالتفات للمسرح نظرًا لأهميته القصوى كواجهة حضارية وأداة تثقيف جماهيرية فاعلة، قبل أن يكتسح ثقافتنا العربية طوفان الجهل والتسطيح.

لم يقف المسرح العماني بعيدًا من المتغيرات التي تطرأ على الواقع العربي، فقد تفاعل معها بروح إيجابية، ومع اندلاع الثورات العربية كان حاضرًا، وأذكر أن المخرج د. مرشد راقي كان قد تلقى دعوة لمهرجان المسرح الأردني عام ٢٠١١م، فشارك بمسرحيتي «ذات صباح معتم» وهو عرض سبق تقديمه في مهرجان المسرح العماني الثالث عام ٢٠٠٨م، لكنه حاول لَيَّ عُنقِ النص؛ ليستوعب قراءة الواقع العربي بعد اندلاع تلك الثورات، فقدَّم تفسيرًا، لم يكن موجودًا في النص ساعة كتابته، فالمسرح لا يمكن أن ينفصل عن حركة التاريخ؛ لأنه في حالة صيرورة دائمة، ولهذا بقي حيًّا رغم المتغيرات التي تعصف بالعالم اليوم.

كاتب مسرحي عراقي.



الشفيع خضر سعيد
كاتب سوداني

السودان وتحديات المرحلة

السودان اليوم على أعتاب مرحلة انتقالية جديدة، هي الخامسة منذ نيله الاستقلال. أولى مراحل الانتقال كانت عقب خروج المستعمر، وثلاث جئن عقب الإطاحة بالأنظمة الدكتاتورية؛ عبود والنميري والبشير، وأخرى بعد التوقيع على اتفاقية السلام الشامل بين حكومة البشير والحركة الشعبية لتحرير السودان. وكل مراحل الانتقال هذه توصف بالحرجة؛ لأنها مليئة بتحديات ومهام جسام، يمكننا تصنيفها مجموعتين:

المهام المتعلقة بمعالجة التدهور الناتج من السياسات والممارسات الخاطئة الموروثة من الحقبة السابقة للمرحلة الانتقالية. أما مرحلة الانتقال الراهنة/ الخامسة، فإن الأولوية القصوى هي وقف الحرب الأهلية ومخاطبة جذور أسبابها لبسط السلام الشامل. ومن المهام الأساسية الأخرى:

أولًا- تنفيذ كل التدابير التي تحقق قومية أجهزة الدولة واستعادتها من براثن دولة الحزب إلى دولة الوطن، بما في ذلك تصفية مواقع تحالف الفساد والاستبداد، وإبعاد كل القيادات الفاسدة من مواقع المسؤولية، ورفع الظلم وجبر الضرر عن ضحايا انتهاكات النظام السابق، ويشمل ذلك ضحايا التعذيب والمفصولين سياسيًّا وتعسفيًّا من الخدمة المدنية والعسكرية، ومحاسبة كل من ارتكب جرمًا في حق الوطن والمواطن، وذلك وفق القانون بعيدًا من التشفي وروح الانتقام.

ثانيًا- تنفيذ برنامج اقتصادي إسعافي؛ لرفع المعاناة عن كاهل المواطن، ووضع لبنات مشروع اقتصادي تنموي لإنقاذ البلاد من الانهيار الاقتصادي.

ثالثًا- إطلاق مبادرة العدالة الانتقالية ومبادرة للمصالحة الوطنية بين كل المكونات والتيارات السياسية والاجتماعية.

رابعًا- استعادة توازن علاقات السودان الخارجية.

خامسًا- عقد المؤتمر الدستوري بمشاركة كل المكونات السياسية والقومية والجهوية لتوافقها على إعادة هيكلة الدولة السودانية بما يزيل التهميش ويحقق تطلعات هذه المكونات، والتوافق على الثوابت الواجب تضمينها في الدستور الدائم.

سادسًا- إجراء التعداد السكاني.

سابعًا- إجراء انتخابات على المستوى المحلي لضمان تدفق الخدمات، وإعداد قانون انتخابات مجمع عليه لإجراء الانتخابات العامة في نهاية المرحلة الانتقالية.

المجموعة الثانية من مهام المرحلة الانتقالية، تُعنَى بمخاطبة القضايا المصيرية/ التأسيسية المؤجلة منذ حقبة الاستقلال، قضايا بناء وتأسيس دولة ما بعد الاستقلال الوطنية السودانية. إن واقع التعدد والتنوع الثر الذي يميز السودان، من حيث الأعراق والقوميات، والأديان وكريم المعتقدات، والثقافات واللغات والحضارات، ومستويات التطور الاقتصادي والاجتماعي...، هذا الواقع الغني، له القدح المعلى في تشكيل وصياغة هذه القضايا المصيرية/ التأسيسية، التي تشمل: أولًا- تأسيس شكل الحكم الملائم الذي يحقق اقتسامًا عادلًا للسلطة بين مختلف المكونات القومية والجهوية في السودان، ويحقق ممارسة سياسية معافاة في ظل نظام ديمقراطي تعددي. ثانيًا- توزيع الثروة وبرامج التنمية على نحو يرفع الإجحاف والإهمال عن المناطق المهمشة، والأولوية هنا لمناطق التوتر العرقي والاجتماعي، وذلك في إطار المشروع الاقتصادي العلمي الذي يراعي عدم تدهور مواقع إنتاج الفائض الاقتصادي،

في الأطراف، وعدم استنزاف مركز ومصدر الخبرة العلمية، في المركز.

الهوية وعلاقة الدين بالدولة

ثالثًا- إدارة التنوع والتعدد الإثني والديني والثقافي وتقنينه، وصولًا إلى حسم قضية الهوية وعلاقة الدين بالدولة. إن تنفيذ هذه المهام هو المدخل لكسر الحلقة الشريرة بتجلياتها المعروفة في متوالية حكم مدني ديمقراطي، وحكم عسكري دكتاتوري، التي تعكس جوهر الأزمة السودانية المزمنة، حيث العجز والفشل، منذ فجر الاستقلال حتى الآن، في التوافق على مشروع قومي لبناء الدولة السودانية. وكل مراحل الانتقال الأربع السابقة اتسمت بالفشل الذريع في إنجاز هذه المهام، فلم نَبْنِ دولة ما بعد الاستقلال الوطنية، بل فرطنا في وحدتها بانفصال جنوبها وتأسيسه جمهورية جنوب السودان.

هنالك عدد من التحديات المهمة والخطيرة تواجه المرحلة الانتقالية الراهنة، تستوجب وضعها في مقدمة الأولويات والتعامل معها بكل الجدية المطلوبة، وإلا شكلت مدخلًا مريحًا للانتكاس بثورة الشعب السوداني المجيدة. أولى هذه التحديات أن انتصار الثورة يظل جزئيًّا وغير مكتمل ما دام توقف عند الإطاحة برأس سلطة تحالف الاستبداد والفساد، أو غطائها السياسي، في حين أنه لا يزال جسد هذا التحالف باقيًا ينخر في عظام الثورة وينسج خيوط غطاء سياسي بديل؛ لينقض ويحكم من جديد بقوة الدم المسفوح. حتى إذا لم يتمكن جسد هذا التحالف من استرداد السلطة، فلن يهمه أن تدخل البلاد في نزاع دموي شرس، سيكتسب الديمومة بفعل عدد من العوامل الداخلية والخارجية. فداخليًّا، من الصعب على تحالف الفساد والاستبداد أن يبتلع ضياع ما راكمه من ثروات ضخمة خلال ثلاثة العقود الماضية. وهي ثروات لم تُجنَ بكدح عرق الجبين أو بتدوير رأس مال متوارث، إنما باستغلال يد السلطة في نهب موارد البلاد وأحلام مستقبل شبابها.

وفي ظل حقيقة أن هذه الثروات لم تُمس حتى اللحظة، ويجري استخدامها في التحضير الجدي للانقضاض، وأن الجرائم البشعة التي ارتكبت في الثلاثين عامًا الماضية ثم إبان حراك الثورة، لا تزال من دون

> **هنالك عدد من التحديات المهمة والخطيرة تواجه المرحلة الانتقالية الراهنة، وتستوجب وضعها في مقدمة الأولويات والتعامل معها بكل الجدية المطلوبة، وإلا شكلت مدخلًا مريحًا للانتكاس بثورة الشعب السوداني المجيدة**

مساءلة أو عقاب، وفي ظل وجود قوى ضمن هياكل السلطة الانتقالية الحالية، تدين بالولاء لتحالف الفساد والاستبداد، وتسعى للانتقام من الشعب ومن ثورته؛ يمكننا الدفع بقوة منطق حديثنا حول إمكانية انقضاض هذا التحالف على الثورة. ويعزز من هذه الإمكانية، استقطابات المحاور الخارجية وحربها بالوكالة على أرض السودان. فبعض هذه المحاور يواصل تمتين علاقاته مع مجموعات واسعة تتشارك الرؤى وعموميات الفكرة؛ لخلق غطاء سياسي جديد يعمل على الاستفادة القصوى من جسد تحالف الفساد والاستبداد الذي لا يزال متمكنًا في مفاصل الدولة، تمهيدًا للانقضاض على الثورة، في حين تجتهد محاور أخرى، مضادة، للانتصار لمصالحها، معلنةً انحيازها للثورة، لكنها تستخدم كثيرًا من التكتيكات التي يمكن أن تضر بهذه الثورة.

التحدي الخطير الآخر هو غياب الرؤية الموحدة وسط قيادات الثورة تجاه الواقع السياسي الراهن الذي أفرزته الثورة، وتجاه موازين القوى في البلاد، ودور المحاور الخارجية المشار إليها آنفًا. فبعض هذه القيادات يدرك أن تحقيق كثير من شعارات الثورة يصطدم بتعقيدات جدية في الواقع، وأن الموقف السليم ليس في التنازل عن هذه الشعارات، بل في القناعة بأن تحقيقها لا يمكن أن يتم بضربة لازب، إنما عبر ممارسة التكتيكات الذكية التي تمنع نمو تحالف الثورة المضادة وتماسكه، وفي الوقت نفسه تعمل على تقوية عود قوى الثورة حتى تتجاوز هذه التعقيدات. لكن بعض قيادات الثورة الأخرى ترى في هذا الموقف تخاذلًا وتهاونًا تعتقد أنه سيهزم الثورة.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com

بلاغة المفارقة الدرامية في إبيجرامات الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة

أحمد الصغير ناقد مصري

تتأسس الشعرية في نصوص الشعراء على بنى معمارية متنوعة منها القصيدة الطويلة، والقصيرة، والمقطوعة الشعرية. وقد طرح الشعر العربي الحديث كثيرًا من تلك القصائد التي تفتقت منها أنواع شعرية جديدة مثل قصيدة التوقيعة، والإبيجراما، والومضة، واللقطة.... إلخ.

يروم الشاعر أن يكون منتجًا فنيًّا بالأساس؛ لتتحقق لديه صورة العالم الذي يحلم به متجسدًا داخل القصيدة، سواء أكانت قصيرة أم طويلة. تجلى ذلك في قصائد الشاعر عز الدين المناصرة (١٩٤٦ـ) فهو من الشعراء العرب الكبار الذين أسسوا لفن الإبيجراما الشعري في الشعر العربي الحديث، فقد أصدر في مطلع الستينيات تحديدًا في (١٩٦٤م) من القرن الفائت، قصائد شعرية، تحتفي بشكل واسع بقصيدة قصيرة مارقة وحادة المغزى، موجزة العبارة، أو فيما يسميه المناصرة، بالتوقيعات، ذلك الفن الشعري الذي تخلل قصائد الشعراء في العصر العباسي الأول والثاني، ولم يلتفت إليه منظرو الأدب في تلك الحقبة القديمة.

أنتج المناصرة، قصيدة «التوقيعات» عام ١٩٦٤م، وفي ذهنه التوقيعات النثرية في العصر العباسي، مستدعيًا من ذاكرته الشعرية وثقافته الأوروبية أيضًا مفهوم الإبيجراما اليوناني القديم، وهي القصائد التي كتبها شعراء اليونان منقوشة على الأواني والأحجار، وعلى شواهد القبور. وقد تأثر الشاعر عز الدين المناصرة بهذين اللونين «التوقيعة النثرية، والإبيجراما الشعرية» تأثرًا واضحًا في بنية إبيجراماته الشعرية، وتوقيعاته المفارقة التي جاءت تعبيرًا عن أفق العالم المخنوق الذي تعيشه الذات العربية بشكل عام، والذات الفلسطينية بشكل خاص. وفي حقيقة الأمر أجدني أكثر ميلًا إلى عنونة القصائد التي كتبها عز الدين المناصرة في مطلع الستينيات بقصائد الإبيجراما، لأنها جاءت قريبة من الناحية الفنية فيما عُرِفَ بالإبيجراما اليونانية، وقد تجلى ذلك في مواضع عدة، من خلال التكثيف/الإيجاز، والقصر الشديد، والصدمة الإدراكية في نهاية كل نص. إضافة إلى أنه مصطلح شائع في الشعرية اليونانية القديمة والأوروبية، وبخاصة عند الشعراء الميتافيزيقيين في أوروبا إبان عصر النهضة، أمثال جون دن.. وغيره في ذلك التاريخ الشعري في القرن السابع عشر الميلادي. وقد جاءت إبيجرامات عز الدين المناصرة دليلًا دامغًا على هذا التأثر الواضح من خلال الرؤية والتشكيل الفني، مرتكزًا على المفارقات بأنواعها كافة داخل المتن الشعري، وهذا يجعلنا نقول: إن المناصرة من الشعراء العرب الرواد الذين أنتجوا قصائد الإبيجراما الشعرية في أدبنا العربي، وإن كان قد سبقه طه حسين في كتابتها نثرًا، فأنتج كتابه النثري، جنة الشوك «دار المعارف ١٩٤٤م». وعليه ستطرح هذه الدراسة مقاربة فنية لمصطلح الإبيجراما في الأدبين العربي والأوروبي، معرجًا على مفاهيم المفارقة، وأشكالها المختلفة في النقد الأدبي. مشفوعًا ذلك كله بالدرس التطبيقي على نصوص وإبيجرامات الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة.

مفهوم الإبيجراما

تنوعت مفاهيم الإبيجراما في الأدب العالمي، بوصفها نوعًا أدبيًا له سماته ومعاييره الفنية فقد جاء تعريف طه حسين للإبيجراما في مقدمة كتابه «جنة الشوك» واضحًا ودقيقًا، منظرًا لظاهرة أدبية مهمة في الشعر العالمي، فيقول: «ويجب أن أعترف بأني لا أعرف لهذا الفن من الشعر في لغتنا العربية اسمًا واضحًا متفقًا عليه، وإنما أعرف له اسمه الأوروبي؛ فقد سماه اليونانيون، واللاتينيون «إبيجراما» أي نقشًا، واشتقوا هذا الاسم اشتقاقًا يسيرًا قريبًا من أن هذا الفن قد نشأ منقوشًا على الأحجار؛ فقد كان القدماء ينقشون على قبور الموتى وفي معابد الآلهة، وعلى التماثيل والآنية والأداة البيت، أو الأبيات من الشعر». ومن الملحوظ أن طه حسين، هو أول من قدَّم مفهومًا واضحًا عن الإبيجراما في الأدب العربي؛ وكذلك فقد جاء تعريف عز الدين إسماعيل للإبيجراما معتمدًا على ما طرحه طه حسين من قبل، وأضاف أنها قصيدة شعرية قصيرة. فيقول: «إن كلمة إبيجراما نفسها كلمة مركبة في اللغة اليونانية القديمة من كلمتين هما (graphein، epos) ومعناها الكتابة على شيء. وفي البداية كانت تعني النقش على الحجر في المقابر، إحياءً لذكرى المتوفى، أو نحت تمثال لأحد الشخوص.

المفارقة الدرامية

تعد المفارقة الدرامية من أنواع المفارقات التي اشتملت عليها نظرية المفارقة في النقد الأدبي، وهذه المفارقة الدرامية إنما تنبع من البنية العميقة للنص الأدبي بعامة والشعري بصفة خاصة، لأنها تمثل جوهر النص، وروحه، وغايته التي خُلِقَ من أجلها هذا النص في الحياة، كما تنبثق المفارقة الدرامية من ذلك الصراع الذي ينشأ من طريق الحوار المخادع بين متحاورين، يتجاذبان أطراف المفارقة للإيقاع بالضحية التي تقع عليها المفارقة، ونجد لها تعريفًا مقاربًا لمفهومنا الذي توصلنا إليه، فإن معجم تاريخ الأفكار يعرف المفارقة بأنها ذلك «التصارع بين معنيين يوجدان في البنية الدرامية المميزة لذاتها: بداية؛ المعنى الأول هو الظاهر الذي يقدم نفسه بوصفه حقيقة واضحة، لكن عندما يتكشف سياق هذا المعنى، سواء في عمقه أو في زمنه، فإنه يفاجئنا بالكشف عن معنى آخر متصارع معه، هو في الواقع في مواجهة المعنى الأول الذي أصبح الآن، وكأنه خطأ، أو معنى محدود على أقل تقدير، وغير قادر على رؤية موقفه الخاص».

وارتبطت المفارقة الدرامية منذ نشأتها بالمسرح، ومنها اتكأت الأنواع الأدبية الأخرى على الإفادة من المفارقة المسرحية إلى الدخول في عوالم أدبية أخرى كالمفارقة الشعرية والروائية والقصصية، وقد أشار دي. سي. ميويك إلى المفارقة الدرامية، فيقول: «ارتبطت المفارقة الدرامية بالأساس بالمسرح، فهي متضمنة بالضرورة في أي عمل مسرحي، لكن هذا لا يعني عدم وجودها خارج المسرح، وهي تكون أبلغ أثرًا عندما يعرف المراقب ما لا تعرفه الضحية».

ويضرب ميوك مثالًا على ذلك من قصة يوسف وإخوته. «ونلحظ يوسف الذي يستضيف إخوته في مصر، وهم لا يعرفونه، وربما أصبحت المفارقة فيها أقل أثرًا لو لم يكن يوسف يعرف إخوته في حين أن القارئ يعرف». كذلك تتحقق المفارقة الدرامية عندما يعرف المراقب ما لا تعرفه الضحية. وهذا النمط من المفارقة متداخل بشكل أو بآخر مع ما يعرف بمصطلح مفارقة الأحداث. ولكي يفرق ميوك بينهما يضرب مثلًا بالمدرس الذي رَسَّبَ طالبًا في الامتحان، في الوقت الذي ظل فيه الطالب يعلن بيقين تام، أنه أدى الامتحان بشكل جيد، وأنه يتوقع النجاح دون شك، فالحالة هنا تمثل حالة مفارقة، ولا يوجد بالنسبة للآخرين شيء من هذه المفارقة إلا بعد أن تظهر نتيجة الطالب. ولا يختلف تحديد مفهوم المفارقة عما قدمه معجم أكسفورد أن مصطلح IRONY مشتق من الكلمة اللاتينية IRONIA التي تعني التخفي تحت مظهر مخادع، أو الادعاء والتظاهر بالجهل، وتستخدم الكلمة بشكل خاص للإشارة إلى ما يسمى بـ المفارقة السقراطية من خلال ما عُرف بفلسفة السؤال، وكان سقراط يستخدمها ليدحض حجة خصمه. وعليه يمكن لنا أن نخلص من هذه المفاهيم المتعلقة بالمفارقة بعامة والمفارقة الدرامية بخاصة إلى أن المفارقة الدرامية، هي نتاج إنساني محض، وإبداعي صرف؛


طه حسين

أي أن صانع المفارقات يريد أن يتخفى وراء أقواله وأفعاله حتى يصبح المتلقي في حيرة من أمره أمام النص المقروء، أو المسموع أو المشَاهَد. ومن النماذج الشعرية التي تجلت فيها المفارقة الدرامية بشكل واسع في إبيجرامات الشاعر عز الدين المناصرة إبيجراما بعنوان: سرقوا مني الخفين. فيقول:

«رجعتُ من المنفى
في كفي خفُّ حنين
حين وصلت إلى المنفى الثاني
سرقوا مني الخفين».

بيت الثقافة والفنون في الأردن يكرم المناصرة بصفته رائدًا و «الجامع المشترك»

الفيصل عمان

احتفى مثقفون وأدباء في العاصمة الأردنية عمان بالشاعر الفلسطيني الكبير عز الدين المناصرة، في أمسية ثقافية تكريمية احتضنها «بيت الثقافة والفنون».

وفي المناسبة شارك عدد من الأكاديميين الأردنيين، مثل: الدكتور عماد الضمور (جامعة البلقاء)، والدكتور حسين البطوش (الجامعة الإسلامية الدولية)، والدكتور علي غبن (الأونـروا)، ووصف هؤلاء المناصرة بـ«الجامع المشترك» بين فلسطين والأردن، شارحين خصائص عدة في شعر المناصرة وشخصيته، (الشاعر، الناقد، البروفيسور، المناضل)، وغيرها. ومما أجمع عليه هؤلاء الأكاديميون: أولا: قدرته المبكرة منذ النصف الثاني من الستينيات على توظيف الموروث العربي في شعره، ببراعة، مثل: (قناع امرئ القيس، ١٩٦٧) - (شخصية زرقاء اليمامة، ديسمبر ١٩٦٦)، «التي قلدها الشاعر المصري أمل دنقل بعد ذلك بعامين (مارس ١٩٦٨)». - كذلك شخصية أبي محجن الثقفي و(جفرا الفلسطينية، ١٩٧٦) و(حيزية الجزائرية ١٩٨٦) التي نقلها المناصرة من محليتها إلى عالميتها، كما أشار الباحثون.

ثانيًا: ابتدع الشاعر المناصرة «فن التوقيعة الشعري»، وأطلق عليه «النوع الشعري الخامس» بعد الشعر العمودي، وشعر الموشحات، وقصيدة النثر، والشعر الحر التفعيلي،

تتجلى في الإبيجراما الفائتة، مفارقة درامية موجعة من خلال الحديث عن المنفى الإجباري الذي اضطر الشاعر إلى أن يفر إليه من جراء تجريف العدو الإسرائيلي البيوت والأراضي العربية في فلسطين، فيعتمد الشاعر على بنية مفارقة درامية حزينة تشي بالوجع العربي، هذه المفارقة التي يغلب على طابعها السخرية الموجعة، من خلال الانتقال من منفى إلى منفى آخر، حتى جنود الاحتلال لم تترك له خفه الوحيد. وكأنَّ الذات الفلسطينية لم تجد قلبًا يجبر كسرها في ظل التخبطات الثقافية والتفكك السياسي الملحوظ. ويقول في إبيجراما أخرى بعنوان «أنت أمير»:

«أنت أميرا!

وأنا أميرا!

فمن يا ترى يقود هذا الفيلق الكبير!!».

ترتكز الإبيجراما السابقة على بنية المشهد المفارق بين سخرية الذات من نفسها وتناقضاتها الإنسانية، حيث تستدعي المثل الشعبي الشائع «أنت أمير وأنا أمير، من سيقود الحمير». وتبدو صور المعنى الشعري الذي يسكن وراء البنية الشعرية واسعة الدلالة لدى المتلقي الذي يصطدم بهذا المعنى الجوهري في تعدد الأمراء وفشل

المناصرة من الشعراء العرب الرواد الذين أنتجوا قصائد الإبيجراما الشعرية في أدبنا العربي

الرعية في وقت واحد. ويقول في إبيجراما موت الأحباب:

«زرعوا الأحجار السوداء

أكلوا ذهب الغيَّاب

وزرعنا عنبًا.. وهضاب

فلقينا موت الأحباب».

يستدعي الشاعر عز الدين المناصرة في الإبيجراما السابقة صورة المحتل الإسرائيلي الذي غرس كل الأحجار السوداء والمتاريس، ليمنع الشعب الفلسطيني من زيارة دياره وأهله وذويه. وفي صورة أخرى تتقابل مع هذه الصورة الأولى، نلحظ صورة الأمل المغروس من خلال «الفعل الماضي: زرعنا عنبًا. وهضاب. فلقينا موت الأحباب»، وتنتج من هذه الصورة المتقابلة مفارقة درامية نتيجة التصارع اليومي بين أصحاب الأرضي والمحتل. ويقول في إبيجراما بعنوان المقوقس:

«أمر على الدروب.. فتزدريني

وذلك منذ عام (١٩٦٤)، وألحق به، فن (الهايكو العربي)، في العام نفسه ١٩٦٤.

ثالثًا: تميز عن زملائه (شعراء المقاومة) في الستينيات، بابتداعه (الشعر الرعوي الكنعاني المقاوم)، بالحفر عن جذور الحضارة الفلسطينية، وأضاف (عنصر الكنعنة) إلى عناصر الهوية الفلسطينية، حيث كان هذا العنصر مقموعًا.

رابعًا: هو الشاعر الفلسطيني الوحيد الذي حمل السلاح في المرحلة اللبنانية للثورة الفلسطينية، ضد (إسرائيل والمتأسرلين)، وخاض غمار ثلاث معارك عسكرية دفاعًا عن المخيمات الفلسطينية، والجنوب اللبناني، هي: (معركة كفر شوبا، ١٩٧٦) - (معركة المطاحن، ١٩٧٦م) - (ومعركة المتحف، ١٩٨٢م). وعاش حصار بيروت ١٩٨٢م. وكان قد انتمى إلى منظمة التحرير الفلسطينية منذ العام الأول لتأسيسها (١٩٦٤م) في القدس، حيث كان عضوًا في (الاتحاد العام لطلبة فلسطين- فرع القاهرة). وكان عضوًا عام ١٩٦٦م في (المؤتمر التأسيسي لاتحاد كتاب فلسطين) في قطاع غزة، بترشيح من الشاعر (أبو سلمى)، والروائي (غسان كنفاني). وتلقى دورة عسكرية في جامعة القاهرة، صيف ١٩٦٧م، ودورة عسكرية أخرى في بيروت (دورة الكرامة، ١٩٧٦م).

خامسًا: يُعد الشاعر المناصرة من أبرز النقاد العرب، خصوصًا في مجال (النقد المقارن)، و (النقد الثقافي المقارن)، وله كتب عديدة تعد من أهم المراجع العربية، وقد تميز أكاديميًّا بالإبداع النقدي، والتميز في التدريس، حيث لعب دورًا مركزيًّا في تأسيس الرابطة العربية للأدب المقارن. وعمل في التعليم الجامعي في (خمس جامعات عربية) طيلة (٣٤ عامًا)، هي:

(جامعة قسنطينة - جامعة تلمسان) في الجزائر، وأسس قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة القدس المفتوحة (١٩٩١- ١٩٩٤م)، وعمل عميدًا لكلية العلوم التربوية في الأونروا بعمان، عام ١٩٩٥م. أخيرًا، عمل أستاذًا في (جامعة فيلادلفيا الأردنية، ١٩٩٥ -٢٠١٧م)، لكنه أحيل إلى التقاعد الإجباري في (٢٠١٧/٩/١م)، بذريعة تجاوزه سن السبعين. ويقول الروائي الطاهر وطار حرفيًّا: «عز الدين المناصرة ... لا يقل أهمية عن

ويطلبني المقوقس للمحاكم
وأبكي حين أذكر أهل بيتي
فقد تركوا النجوم مع السوائم».

انشغل عز الدين المناصرة في التوقيعة/الإبيجراما السابقة بصورة الشاعر العربي قيس بن الملوح العاشق المجنون الذي أحب ليلى، فغاب عقله تيهًا وعشقًا، وكلما مرَّ على أطلالها بكى واستبكى الأصحاب والعشيرة، وفي قصيدة المناصرة تلك الروح العربية المحزونة التي كلما مرت على الدروب أنكرته هذه الدروب مجبرة، فنلحظ الصراع الأقوى الداخلي بين الشاعر وذاته مرة والشاعر والحاكم مرات عدة.

ويقول في إبيجراما بعنوان الفعل الناقص:
«كلمني يا مولاي الفارسْ
حتى أحظى بالرؤية حين نموت
قبل تمام الفعل الناقص».

ارتكز عز الدين المناصرة في بناء الإبيجراما الفائتة على اللعب اللغوي المتناقض، فهو يستدعي صوتًا خارجيًّا، ليحاوره داخل النص الشعري، مبديًا صوتًا عربيًّا قديمًا، ومن ثم فإن الفارس هو رمز لكل مجاهد في فلسطين يدافع عن عرضه وأرضه، مجابهًا الموت المحقق على أيدي المحتل الإسرائيلي، فالشاعر يتمنى أن يحظى برؤية فلسطين الوطن الغالي قبل الموت/الفعل الناقص على الاكتمال والتحقق، وعليه فإن التوقيعة السابقة تلهمنا الحياة أفعالها الناقصة.

ويقول في إبيجراما بعنوان يا صاحبة الهودج:
«يا صاحبة الهودج
أمي عرجاء
وأبي أعرج
وأنا أضحك من حزني».

اتكأ المناصرة في الإبيجراما السابقة على مفارقة درامية موغلة في الحزن، بل هي تلخص حجم المأساة التي تمر بها الأراضي العربية، فأصبحت الأم العرجاء رمزًا للأمة العربية التي تمشي برجل مريضة، فلا تحقق نصرًا أو تسهم في تحرير الأراضي العربية المحتلة، ومفردة الأب التي يرمز الشاعر من خلالها إلى الفارس العربي الذي تجرد عنه سلاحه، وأصبح أعزل، فلا سيف ولا حرب، والذات الشاعرة التي تصنع مفارقة قوية، وصادمة تكمن في الضحك من شدة الحزن على الذات نفسها التي تمثل نموذجًا للذات الجمعية في الوطن العربي، لأن ذات الشاعر هي كيانه وملامحه، بل تمثل مكنون أفكاره وجوارحه التي لا تستطيع الفكاك من واقع مظلم، فرضته الكائنات الأخرى عليها.

زميله وصديقه محمود درويش في الشعر، ولا يقل أهمية عن مواطنه إدوارد سعيد في النقد الثقافي المقارن». وحصل (المناصرة) على رتبة بروفيسور عام ٢٠٠٥م في جامعة فيلادلفيا، بعد أن حصل على درجة الدكتوراه في (الأدب المقارن) في (جامعة صوفيا)، عام ١٩٨١م التي تخرج فيها الناقدان البلغاريان (تودوروف وكريستيفا) قبل هجرتهما إلى باريس.

سادسًا: وصفه عدد من النقاد بأنه (شاعر عالمي)، ومنهم: (الدكتور غسان غنيم - جامعة دمشق) والباحثة الإيرانية (مريم السادات مير قادري) - والفرنسي (كلود روكيه)، الذي قال في حفلة تكريم المناصرة في مدينة (بوردو الفرنسية، ١٩٩٧/٥/٢٩م): «الشاعر المناصرة، بعد أن قرأت له كتابه الشعري المترجم إلى الفرنسية (رذاذ اللغة) - أعلن أنه لا يقل أهمية عن شعراء فرنسا العظام في النصف الثاني من القرن العشرين».

سابعًا: وكان الدكتور عماد الضمور، قد أشار إلى خاصية مهمة في شعر المناصرة، تميز بها عن أقرانه هي (تفصيح العاميات) في شعره. كذلك طريقته الخاصة في إنشاد الشعر التي يسميها (الطريقة الاحتفالية)، والتي بدأها منذ عام ١٩٨١م في بيروت.

وكان الناقد فيصل دراج ذكر في أحد مقالاته التي ينشرها في «الفيصل» (بتاريخ ٢٠١٨/١/٢٨م) قائلًا: «سألت محمود درويش: من هو أفضل شاعر فلسطيني، فقال بلا تردد: هو إبراهيم طوقان: كان شاعرًا لا يتكلف في شعره، وكانت موهبته تفيض على ما كتب. وحين وصل درويش إلى الجيل المعاصر له، قال: أفضل شاعر، هو عز الدين المناصرة، فهو شاعر متميز لا يعرف قيمته الشعرية». ويضيف فيصل دراج: «وأنا أعلم أن عز الدين المناصرة، إنسان جميل، وشاعر موهوب».

واختتمت مديرة بيت الثقافة والفنون الدكتورة هناء البواب حفلة التكريم بتسليم الشاعر المناصرة الذي أصدر عددًا مهمًّا من الكتب، شعرًا ونقدًا، أمام حضور حاشد «درع التكريم».

- كادر

المفارقة التصويرية

صحيح أن المفارقة التصويرية نوع من أنواع المفارقات في النقد الأدبي الحديث، وقد أشرنا إليها، فيما سبق في المبحث النظري، حول المفارقة، ومفهومها، وخصائصها، الفنية، والسياسية، والاجتماعية، والثقافية وأنواعها ومواضعها في القصيدة الشعرية بعامة والإبيجراما بخاصة.

يشير الدكتور علي عشري زايد في كتابه عن بناء القصيدة العربية الحديثة، إلى أن المفارقة التصويرية، «تكنيك فني، يستخدمه الشاعر المعاصر؛ لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين، بينهما نوع من التناقض، وقد يمتد هذا التناقض ليشمل القصيدة بأكملها، ليس في جملة أو بيت كما في الطباق والمقابلة، ويرى أيضًا أن التناقض في المفارقة التصويرية فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان ينبغي أن تتفق وتتماثل». ومن ثم فقد تباينت مناطق المفارقة التصويرية في شعر الدكتور عز الدين المناصرة بعامة وتوقيعاته/إبيجراماته بصفة خاصة. وقد اجتزأت من مختارات بعض إبيجرامات عز الدين المناصرة، لأنه أفرد لها ديوانًا كاملًا، بعنوان مختارات من إبيجرامات عز الدين المناصرة فيقول في إحدى إبيجراماته:

«أسير في الشوارعْ
محدقًا في الموت والخرابْ
أسدُّ أنفي بدمي
وأطرد الذباب عن فمي
لكنّه يعود للسردابْ
من يمنع الذباب أن يمرّ في فمي
من يمنع الذباب؟!!».

ارتكز الشاعر عز الدين المناصرة في التوقيعة السابقة على تصوير المشهد المفارق الواقع على الذات نفسها، فقد طرح الشاعر المشهد المؤلم الذي بالغ في تصويره من خلال رحلته في الحياة وصراعه مع الذباب الذي يمر في فمه، وهو يرمز إلى الاحتلال الاسرائيلي الذي أجبر الفلسطيني على الرحيل عن أرضه وأهله، وقد لجأ الشاعر إلى الاستغاثة الممزوجة بالتساؤل في قوله: «من يمنع الذباب أن يمر في في فمي؟ من يمنع الذباب؟!»، وكأن هذا الذباب/ المحتل لا يجد قوة تمنعه من المرور على أجساد الإنسانية في الأراضي العربية المحتلة. فهذا السؤال يوقظ كثيرًا من المفردات الغائبة في حياتنا، بل يستفز الأرواح المسكونة بالألم كي تدافع عن حقها في العودة، والرغبة في الاستقرار الإنساني البسيط. ويقول الشاعر نفسه في توقيعة أخرى:

«في قلبي آلاف الأشياء
لا أحكيها، إلا للحيطان الصمَّاءْ
أحكيها لحمام الأسرار على الهَضَبةْ
أرفض أن أحكيها للسيف المسلول على الرَّقَبَةْ
أرفض أن أحكيها للغولْ
ذلك أنَّ لساني يا أحبابي، مشلولْ».

في الإبيجراما السابقة، يمكننا أن نلحظ مشهدين متناقضين صنعتهما المفارقة التصويرية وهما المشهد الأول صورة الحيطان الصماء التي لا تسمع بكاء الشاعر وصراخه ضد المحتل الذي يقتل الأطفال والنساء والعجائز ويسجن الشباب في معتقلاته محطمًا بيوتهم ومزارعهم، والمشهد الثاني يتمثل في لسان الذات المشلول الذي لا يستطيع البوح بما يضمر أو يختزن من آلام وأوجاع. حيث حاول الشاعر أن يجمع في توقيعاته بين الحكي في مواجهة الحيطان الصماء، وبين حديث اللسان الذي أصيب بالشلل عن الكلام. فالمشهدان يمثلان تناقضًا واضحًا بين الرغبة في الحياة من خلال التعبير عن أوجاع مسكونة في الروح، وبين الصمت الذي يؤدي إلى الموت والقتل وفقدان الحياة، يتمثل هذا كله في صياغة الشاعر للحياة المتناقضة التي تجبر الذات الشاعرة على اللجوء إلى الحديث إلى نفسها أو إلى الحمام الذي يسكن الهضاب، خوفًا من الذبح والتمثيل بجثته على أرضه المغتصبة. ينسج الشاعر عز الدين المناصرة توقيعاته، من رحم الواقع الممزوج بالخيال الأليم الذي ارتبط بأرضه فلسطين، محاولًا طرحها من خلال السخرية المريرة، والصدمة الإدراكية الواقعة على قلوب الملايين من الشعب العربي، فجاءت توقيعاته، لتسجل المواقف العربية إزاء ما يحدث في الأراضي الفلسطينية، ومدى الأثر الذي تتركه في نفوس الشعب الفلسطيني نفسه من آلام وأحزان ومشاعر متناقضة. وقد حاولتُ في دراستي طرح رؤية الشاعر عز الدين المناصرة حول قصيدة الإبيجراما، مستكشفًا المناطق البلاغية التي صنعها النص من خلال المفارقة بأنواعها المختلفة، لافتًا أنظار الباحثين العرب إلى دراسة الإنتاج الشعري للشاعر المناصرة، ودراسة إبيجراماته الشعرية.

الأنثروبولوجيا في مواجهة الصراع السوري:
وضع المجتمع في قلب التحليل

تيري بويسيير باحث فرنسي

تقديم وترجمة: سمر غرندي مترجمة سورية

تعد الحرب لحظة فارقة في تاريخ المجتمعات والحضارات، يتقوض فيه النمط المعتاد للحياة اليومية، ويزول على أثرها ما كان مألوفًا. وإلى جانب ذلك لا تقف الحرب على الضحايا من مدنيين وعسكريين، وإنما أيضًا تتعداه إلى تدمير التراث وتقويض العمران. ولقد دفعتنا الأنثروبولوجيا إلى إعادة قراءة المشهد السوري وفق الدمار المادي الذي لحق البلاد وما تبعه من تهجير وتشريد وخلخلة للنسيج المجتمعي. هذه الدراسة التي كتبها الباحث في الأنثروبولوجيا والمختص في المسألة السورية تيري بويسيير، تكمن أهميتها في كونها لا تستند إلى تحليلات وقراءات تقدمها وسائل الإعلام، إنما نابعة من صلب تجربة ذاتية؛ فالكاتب عاش مرحلة مهمة في حياته في الشرق الأوسط، وكان لسوريا نصيب كبير في كتاباته. لقد انطلق من ذاتية الباحث التي تنشد موضوعية البحث، إذ إن سوريا كانت تمثل بالنسبة له، لمدة ربع قرن المكان الذي تكوَّنَ وبحث وعاش فيه.



يتطرق الباحث في هذه الدراسة إلى آثار الانفتاح الاقتصادي الذي كانت له تبعات مهمة وواضحة في حياة السوريين، وكيف برزت فئات اجتماعية وزالت أخرى. ويؤكد في هذا السياق الذي يتسم بتغييرات سوسيواقتصادية وثقافية من جهة، وحصار سياسي من جهة أخرى، أن اندلاع مظاهرات شعبية في مارس ٢٠١١م، يجب تحليلها، أولًا وقبل كل شيء، كمطلب عفا عليه الزمن، في التوافق مع مجتمع في أوج التغير والتحول. وأن رد الفعل المدمر للنظام لهذا الطلب يمكن وصفه بمحاولة لاستبدال مجتمع لم يعد مطابقًا له، مجتمع لا يستجيب لشروطه بآخر يتماشى أكثر مع آليات عمله السياسي، أي مجتمع يكون أفراده عملاء ملزمين وتابعين عوض أن يكونوا مواطنين فاعلين.

تعيش سوريا منذ مارس/ آذار ٢٠١١م أزمة إنسانية سياسية واقتصادية لا مثيل لها، ناتجة من «الصراع الكلي» الذي تسبب في نتائج مدمرة للمواطنين من جهة، وللبنى التحتية والتراث من جهة أخرى، والتي سيبقى أثرها راسخًا في التاريخ مدة طويلة حتى بعد انتهاء الحرب. فمنذ أكثر من أربع سنوات، لا نعيش فقط على وقع دمار مادي للبلاد وعلى تقطيع أوصال أراضيها، بل أيضًا على تقلب طبيعة نمط المجتمع والركائز التي يقوم عليها المجتمع.

إن الأنثروبولوجيا، كبقية مجالات العلوم الإنسانية والاجتماعية الأخرى، تجد نفسها مهتمة بصفة مباشرة بهذه الوضعية الاستثنائية: فكيف نتعامل علميًّا مع التغير الراديكالي والكارثي الذي لحق بالأحوال اليومية المعيشية والعملية للمجتمع السوري؟

ما فاعلية الأنثروبولوجيا في وضعية كهذه والحال أن جزءًا من شرعيتها المنهجية والعلمية ينبني على كيان وبناء علاقات طويلة الأمد على الميدان وعلى تسليط الضوء حول ممارسات وتمثلات وتخيّلاتِ الأفراد والجماعات؟ ما المنزلة التي يمكن أن تحضى بها في سياق تفشي خطابات «خبيرة» حول بلد يدمر أكثر كل يوم بسبب الأزمة؟

أنثروبولوجيا حضرية واقتصادية في بلاد «البعث»

بهدف محاولة تقديم بعض الإجابات عن هذه الأسئلة، أفضل الانطلاق من تجربتي الشخصية كعالم أنثروبولوجيا حيث كانت سوريا تمثل بالنسبة لي، لمدة ربع قرن المكان الذي تكونت وبحثت وعشت فيه. لقد بدأ ذلك خلال يوم

إن تضييق المنافذ وتقييد الوصول لأراضي هذا «الثقب الأسود» الذي تصير إليه سوريا شيئًا فشيئًا يخلق نمطية فيما يخص طرق الاستقصاء، فلا نفرق في هذا السياق بين الصحافيين وعلماء الاجتماع والسياسة والأنثروبولوجيا

من أيام فبراير سنة ١٩٩٠م حين قدمت في سيارة أجرة جماعية من عمان في الأردن لأول مرة إلى دمشق. بدعوة من المعهد الفرنسي للدراسات العربية في دمشق، كنت قد أتيت حينها للقيام ببحث دكتوراه تحت إشراف جان ميترال حول الفلاحين الحضريين القاطنين على ضفاف نهر العاصي. كان حينها لدمشق ذات المليون ونصف نسمة مظهر العاصمة الريفية بعماراتها غير المرتفعة وحركة السير القليلة، والأسواق التي تفصح عن تدابير تقييد الاستيراد الموضوعة من طرف النظام البعثي منذ ٣٠ سنة تقريبًا. الاقتصاد المخطط مركزيًّا والهشّ، سيترك بالرغم من ذلك مكانه لصالح «اقتصاد السوق الاجتماعي» الذي تستفيد منه المدن على حساب الأرياف والضواحي الحضرية، مما يؤسس للأزمة السياسية الحالية.

وفي سنة ١٩٩٠م على الرغم من ذلك، كان المجتمع السوري حينها لا يزال يتسم نسبيًّا بالمساواة. إذ إنه كان مراقبًا من «المخابرات» وكان منظمًا في آن واحد بآليات قيادة عمومية: (نقابات، وتعاونيات شراء، ومنتوجات مدعومة، إلخ...) وبأشكال حماية عائلية وقبلية ومجتمعية وعقائدية قديمة ومجددة. هذه الأشكال وجدت نفسها مدعومة بفوضى واضطهاد واستبداد النظام، وهو ما جعل السوريين يلجؤون إلى حماية «بين ذاتية» مع تسخير مؤسسات النظام لأماكن إعادة توزيع موارد خدمة العملاء. هذا التعزيز لمجموعات الانتماء صار على عكس المشروع البعثي الأولي الذي كان يهدف إلى خلق مواطن عربي جديد متخلص من انتماءاته التقليدية، إضافة إلى أن النظام الأسدي اشتغل هو الآخر على السجل العقائدي مع أغلبية معطاة للجماعات العلوية، أغلبية بالكاد تكون معدلة بداية من ١٩٩٠م من خلال الانفتاح باتجاه البورجوازية السنية.

إن الأبحاث الميدانية التي قمت بها حتى أكتوبر ١٩٩٥م في مدينة قصير الصغيرة في سوريا (Boissière, 1995, 2007) التي كانت تعيش مرحلة انتقالية، وفي أسواق المدن الكبرى المحيطة بنهر العاصي (Boissière, 2005) كانت تندرج في إطار استكمال الأبحاث التي قام بها عالم الجغرافيا أنور نعمان (Naaman, 1951) وعالمَا الأنثروبولوجيا فرانسواز وجان ميترال (Métral 1989, 1990). ولكن قليلة هي الأبحاث التي تتناول بشكل مباشر مسألة العلاقة بين المدن والمناطق شبه الحضرية الزراعية. وعلى الرغم من أنه منذ مدة طويلة زودت هذه المدن السورية أغلبية سوريا ومدن الشرق الأوسط بحاجاتها من غلال وخضر من خلال رعاية واستغلال المناطق الزراعية القريبة، تلك التابعة لحمص ولحماة الواقعة على ضفاف نهر العاصي والمملوكة من حضريين معروفين، حيث كانت مزروعة من عمال بساتين قاطنين في المدينة كانوا يمثلون مجموعة حضرية، مهنية، معروفة ومنظمة. إضافة إلى كونها تمثل مساحة للإنتاج، كانت الحدائق تمثل في الوقت نفسه فضاء للحياة العائلية والاجتماعية المألوفة، حيث كانت تقاليد الدخول والسلوك شبيهة بتلك التي تطبق في علاقات التجاور في المدينة.

كانت حدائق حمص وحماة أماكن زراعة مختلطة تقليدية مرتبطة بالمدينة والأسواق العتيقة التي تمثل أحد المكونات الثلاثة الأساسية للهوية الحضرية، وذلك إلى حدود الخمسينيات والستينيات. لكن بعد ذلك تبوأت الأسواق مكانة ثانوية في تزويد المدن التي ارتفع عدد سكانها بصورة كبيرة ووجدت بالتالي نفسها مهددة بالنمو الحضري.

لقد دفع تدهور الاقتصاد الرسمي للدولة ابتداء من سنة ١٩٨٦م إلى تشجيع النظام للاتجاه نحو رؤوس الأموال الخاصة، كما قام بإصلاحات هيكلية وبانفتاح اقتصادي. وقد تسببت هذه التدابير في تفاقم الفوارق الاجتماعية والجهوية وفي اختلال التوازن بين المدن والأرياف وبين المراكز والأطراف / الهامش، لقد تم وضع نيوليبرالية مستبدة (O. Dahi, Y. Munif, 2011) أو رأسمالية المحاسيب (F. Balanche, 2006) حيث كان عملاء النظام يمثلون ٥٪ من السكان، وفي مقابل ذلك كانوا يستحوذون منذ ذلك الحين على ٥٠٪ من الثروات. في هذا السياق الذي يزداد فيه عدم المساواة، كنت قد اهتممت بالإستراتيجيات الاجتماعية التي يعتمدها الأفراد لتعزيز وتنويع اكتساحهم الموارد الاقتصادية. ((Boissière, 2005b)). ان هذا العمل الذي هو نتاج لبعثات انجزت



بين ٢٠٠٠-٢٠٠٣م وبخاصة في دمشق، حول موظفي القطاع العمومي وعمال البناء قد مكنني من تخيل ممارسات التعبئة التي تطورت حينها واستعانت بالأشكال القديمة، والجديدة أيضًا، للتعاون والمشاركة: أنشطة متعددة فردية أو عائلية، صناديق تضامن عائلية، جمعيات ربحية، مدخرات جماعية، مداخيل فلاحية مضافة، إلخ. كشفت هذه الإستراتيجيات عن إبداع الفاعلين الاجتماعيين واستقلالية شبكات «الحماية المباشرة»(R. Castel, 2003) وأشكال التعاون المتبادل والمشاركة التي تمثل العديد من عناصر الترابط الاجتماعي الذي تعتمد عليه الدولة لتخفيف آثار الإصلاحات الهيكلية المفروضة من صندوق النقد الدولي والبنك الدولي.

وكان من بين أبرز آثار الانفتاح الاقتصادي في التسعينيات ما بين ١٩٩٠-٢٠٠٠م هو تطور المساحات التجارية؛ إذ صارت التجارة بوصفها نشاطًا مربحًا وعنصرًا مهيكلًا للفضاء الحضري، محليًّا كان أم منفتحًا، في ظرف خمس عشرة سنة، إحدى المكونات الرئيسة للاقتصاد الحضري. وقد تمحورت الأبحاث التي قمت بها حول هذا الموضوع بين ٢٠٠٦-٢٠١٠م في إطار عمل فردي أم جماعي حول دمشق وحلب. (Boissière & Anderson, 2014a; Boissière, 2014b) بوصفها نشاط عيش صغيرًا قائمًا أيضًا على المجازفة، تندرج التجارة ضمن إطار توجه جهوي ودولي للتبادلات التجارية وأيضًا تحولًا ملحوظًا لطرق الاستهلاك والعقليات، ولكن على عكس ما حصل في أوربا في الستينيات والسبعينيات فإن تطور أنواع تجارية جديدة في سوريا كالمغازات الكبيرة لم يقلص من أهمية الأسواق القديمة والأحياء التجارية التقليدية لمراكز المدينة. إذ تزامن نمو النشاط التجاري مع تنوع العرض مما يمثل انعكاسًا للتفاوت والفوارق الاجتماعية التي صارت تؤثر في المجتمع السوري.

إن هذا المسار البحثي الاستثنائي على ترابط وثيق مع بعض مقومات التطور والتغيير الاقتصادي والاجتماعي اللذين لحقا بسوريا في العقدين الأخيرين. كما أنه يؤدي، مثله مثل المسارات الأخرى، إلى إدراك الأزمة العميقة التي يمر بها النظام: فقدان شرعية، احتكار وخصخصة الدولة ومواردها من أقلية، فجوة متزايدة بين النظام والمجتمع الذي أصبح أكثر انفتاحًا الآن وأكثر استقلالية ومع تطلعات سياسية واجتماعية جديدة. على الرغم من أنه غير قادر

إن الأنثروبولوجيا تشهد إذًا بالترابط بين وضعية المجتمع التي تلت ٢٠١١م وراهنه الدرامي. كما تشهد بما كان عليه المجتمع وبما آل إليه وما سيصير إليه مستقبلًا، وبما يحافظ على استمراريته على رغم التدمير

على التنبؤ بحجمه الحالي، ولكن تمرد مارس ٢٠١١م هو نتيجة لعملية تفكك العلاقة ومسار انهيار الرابط بين النظام وجزء كبير من المجتمع.

الأنثروبولوجيا أمام اختبار الحرب

أحد الأسس المنهجية للأنثروبولوجيا هو الاستثمار الشخصي للباحث في هذا المجال، وهذا الاستثمار طويل الأجل يفتح معرفة من شأنها أن تمكنه من بناء معرفة شخصية عميقة بالجماعات المدروسة. انطلاقًا من حدائق نهر العاصي وأحياء دمشق وحلب ومراكزهما التجارية مرورًا بدراسات إستراتيجيات العيش الاجتماعية في دمشق، مكنتني الأثنوغرافيا من الاطلاع على بعض جوانب الحياة اليومية للشعوب المعنية مما أظهر في كل الأحوال ممارساتهم اليومية. إن ملاحظة ومراقبة نشاطات محيط أو مجموعة مهنية ما سواء كانت فلاحية، معيشية أو تجارية من شأنه أن يمثل نموذجًا لطريقة تنظم بعض فئات المجتمع السوري وتكوينهم بالتالي للمجتمع، ونعني هنا مجتمعًا تفاعليًّا، قادرًا على وضع إستراتيجيات، وعلى بلورة خطط عمل متعددة إن كانت مرتبطة بالنظام أو مستقلة عنه، وبالتالي مجتمع مرتبط بأماكن وميادين وفضاءات التحرك من جهة وبدوائر وشبكات تشتغل على مستويات مختلفة من الأكثر محلية كالحدائق والمغازات والجوامع والكنائس والأحياء إلى نطاق أكبر كالمدن والبلدان والأقاليم.

إن هذا المجتمع السوري البعيد كل البعد عن الجمود عرف أيضًا بداية من سنة ٢٠٠٠م تسارعًا في التطورات الاجتماعية بالمقارنة مع العقد السابق، من بينها نشأة شباب حضري متعلم، مستهلك ومنفتح على العالم بإمكانه التوفيق بين الانتماءات التقليدية والأشكال الجديدة للهوية، ولكنهم شباب مكرس لمواجهة العمالة الناقصة ومآلهم

البطالة، كما أن مستقبلهم يرتبط بقدرتهم على الدخول أو عدم الدخول في منطق النظام (Vignal, 2012).

في هذا السياق الذي يتسم بتغييرات سوسيواقتصادية وثقافية من جهة، وحصار سياسي من جهة أخرى، اندلعت في مارس ٢٠١١م مظاهرات شعبية، يجب تحليلها، أولًا وقبل كل شيء، كمطلب عفا عليه الزمن للنظام السياسي في التوافق مع مجتمع في أوج التغير والتحول. إن رد الفعل المدمر للنظام لهذا المطلب يمكن وصفه بمحاولة لاستبدال مجتمع لم يعد مطابقًا له، لمجتمع لا يستجيب لشروطه بآخر يتماشى أكثر مع آليات عمله السياسي، أي مجتمع يكون أفراده عملاء ملزمين وتابعين عوض أن يكونوا مواطنين فاعلين.

إن الحرب الشاملة التي فرضها النظام على جزء كبير من المجتمع السوري تمثل لهذا الأخير صدمة كبيرة تطرح مسألة قدرته على الاستمرارية وعلى الصمود، إذ ينتج عن العدد المرتفع للضحايا بين مدنيين وعسكريين والللاجئين والمشردين داخل البلاد وتشتت العائلات وجماعات بأسرها، وتدمير الأحياء وأجزاء كبيرة من التراث الحضري وشراسة الحرب والوحشية القصوى للاضطهادات ولردات الفعل على هذه الاضطهادات والظروف المعيشية القاسية، كل هذا يبدو أنه لا يؤدي فقط إلى تفتيت وخلل المنظومة الاجتماعية والسياسية الموجودة منذ عقود وتقسيم جغرافي للبلاد ولكن أيضًا خطر تفكك بنية المجتمع كما كان موجودًا قبل مارس/ آذار ٢٠١١م.

في مواجهة هذه التقلبات والاضطرابات يجد عالم الأنثروبولوجيا نفسه أمام خطر فقدان بعض المعايير والآليات التي كانت تسمح له حتى تلك اللحظة بـ«قراءة» المجتمع السوري وفهم دوافعه وتطوراته. فالصراع بوصفه قطيعة كبيرة... يدمر الماضي والذكريات (أثناء بناء ذكريات جديدة) ويقتل الحاضر بشكل حرفي ويجعل المستقبل ضبابيًّا وغير واضح. فتجد بالتالي العلاقة بين الفضاء والمجتمع نفسها متزعزعة ومهددة



بسبب التشريد والنزوح الجماعي للشعب واختفاء أماكن عيشه ووجوده. إن الأشخاص الذين كان علماء الأنثروبولوجيا يحاورونهم والذين كانوا على علاقة وثيقة بهم على مر الأبحاث والسنوات لم يعودوا متاحين او اختفوا، فعدد كبير من الأماكن التي أجريت فيها الأبحاث قد هدمت ودمرت خلال الحرب أو صار النفاذ إليها منذ ذلك الحين مهمة شبه مستحيلة. فحتى الحدود السورية وجزء كبير من البنايات الوطنية الموروثة منذ زمن الانتداب وما بعد الانتداب صارت محل جدال. إذ كل المعارف المتراكمة لدينا حول المجتمع السوري تجد نفسها محل تساؤل بسبب الحرب ومهددة بالتقادم، بالرغم من هذا بإمكاننا التساؤل عما تمكننا معرفة المجتمع من فهمه بخصوص الراهن السوري، ولكن خاصة كيف لنا أن نجدد هذه المعرفة وندرج ضمنها تطورات صارت الآن مفروضة بالعنف والموت واختفاء مقومات المجتمع؟



فعالم الأنثروبولوجيا يركز على قدرة المجتمع السوري في الوقت الحالي على مقاومة التدمير، وأيضًا على قدرته على تحيين الأشكال الاجتماعية القديمة أو اختراع أخرى جديدة ليس فقط للاستمرارية الاقتصادية، ولكن أيضًا لبناء يومي ناجع ومقبول اجتماعيًّا وسياسيًّا

كيف لنا أن نبني معرفة أنثروبولوجية (جديدة) بهذا المجتمع المدمر وكيف لنا أن نربط هذه المعرفة المجددة بتلك المنشأة قبل الحرب؟

وضع المجتمع السوري في قلب تحليل الصراع

إن إشكالية زوال المجتمعات وبالتالي موت الموضوع الرئيس للبحث الأنثروبولوجي حاضرة منذ زمن طويل في المجال الذي ينبني في جزء كبير منه على فرضية حتمية اختفاء المجتمعات التي يدرسها وذلك منذ القرن ١٩. وبكون الأنثروبولوجيا تدعم بشدة مبدأ وحدة الفصيلة البشرية وتنوع الثقافات على عكس النظريات العرقية لتلك الحقبة فهي تعلن في آن واحد اختفاء ذلك التنوع وبالتالي اختفاء موضوع بحثها. بالتالي فقد أعطت الأنثروبولوجيا نفسها مهمة مراقبة ودراسة وتجميع وإنقاذ مجتمعات جامعي الثمار الصغيرة في إفريقيا وأوقيانوسيا والأمازون المهددة بالاندثار أمام التقدم المدمر للحضارة الغربية من النسيان، فمسألة موت المجتمعات وزوالها لطالما كان في قلب وصميم مشروع البحث الأنثروبولوجي المبكر.

ولكن في القرن العشرين مَكَّنَ تسليط الضوء على الديناميكيات الاجتماعية والثقافية من تجاوز هذه النظرة التشاؤمية الأولية، وجعل من التغيرات الثقافية والاجتماعية أحد أهم ركائز البحث الأنثروبولوجي بعد أن كانت لا تمثل سوى مظاهر اندثار مستقبلي، وفي خضم عالم كوني ومتكيف ومتحول يتسم باستمرارية تجدد أشكاله الاجتماعية والثقافية لم تعد إشكالية موت المجتمعات تطرح بالطريقة نفسها التي كانت تناقش بها في القرن التاسع عشر، فصرنا نفرق بين «التحولات الاجتماعية والثقافية» والاندثار المادي للمجتمعات.





عبدالفتاح كيليطو
ناقد مغربي

الحمالون

ترجمة: **محمد آيت لعميم** مترجم وناقد مغربي

كنت مفتونًا دائمًا بالحمالين. كل أولئك الذين يحملون فوق رؤوسهم أو على ظهورهم أو فوق أكتافهم شحنات الناس. ليست حمولاتهم الخاصة ولكن حمولات الآخرين، ينقلونها ويذهبون بها من مكان إلى آخر من دون معرفة السلعة أو الشيء المسؤولين عن نقله.

والحال هذه، فما الكاتب إلا حمال أو بائع متجول أو رجل توصيل أو نقال، فجيمس جويس وصل الأوديسا في روايته «عوليس»، ونقل كافكا دافيد كوبر فيلد في روايته Amerika، وشحن بروست مذكرات سان سيمون في روايته «البحث عن الزمن الضائع»، ومارينا فارنر نقلت «العاصفة» إلى روايتها Indigo (اللون النيلي الأزرق). فالانجذابات بين الكتاب أو بين القراء مدينة للقراءات المشتركة، فيا لها من لحظة عظيمة حين تلتقون شخصًا له الأذواق الأدبية نفسها مثلكم. فالودُّ، أو بعبارة أفضل، التواطؤ يكون مباشرًا. فتنتبهون إلى أنكم تحملون الكتب نفسها، أو الكتاب نفسه، وحين نفكر في ذلك نرى أن هناك كثيرًا من الحمالين في الأدب!

لماذا نحكي قصصًا؟ ولماذا نستمع إليها؟ على مدار العصور تأملنا كثيرًا في هذه المسألة التي لها صلة وثيقة بعملية النقل؛ أليس النقل مسألة مرتبطة بحاملي الشحنات وبالعتّالين؟ ألا يرغب الحمالون في شيء سوى التخلص من الحمولة ومن الثقل والعبء الذي يرزحون تحته؟ سأحاول أن أثير هذه المسألة من خلال قصتين أو ثلاث، ومن خلال مشهدين أو ثلاثة.

يوجد المشهد الأول في نهاية قصة هيروديا لفلوبير. حيث قطع رأس Iaokanann (القديس يوحنا المعمدان)، وتكلف ثلاثة أشخاص بحمله، إنها نهاية مثيرة، من فقرتين قصيرتين: «وحمل الثلاثة رأس Iaokanann، وتوجهوا به ناحية الجليل، وبما أنه كان ثقيلًا، فإنهم كانوا يتناوبون على حمله». وقع المشهد الثاني: في قرطبة عام ١١٢٩م، وقد رواه الصوفي ابن عربي في ثلاثة أسطر أو أربعة حين ذكر عودة ابن رشد إلى قرطبة، وبتحديد أكثر، رفات ابن رشد، الذي تُوُفِّيَ قبل أشهر قليلة بمراكش، شهد ابن عربي ورفيقان له وصول التابوت المحمول على جانب من ظهر دابة أحمال، وفي الجانب الآخر وضعوا كتب الفيلسوف لكي يحصل التوازن. أحد مرافقي ابن عربي وهو نَسَّاخ، وهذا الأمر ذو دلالة، صاح: «ألا تنظرون إلى من يعادل الإمام ابن رشد في مركوبه؟ هذا الإمام وهذه أعماله، فقيدتها عندي موعظة وتذكرة». لماذا حكى ابن عربي هذا الحدث؟ ولماذا نقل هذا المشهد؟ ليحتفظ كما قال بكلام الناسخ، «فقيدتها عندي موعظة وتذكرة»، ولكن أيضًا كي لا يضيع، نقله كي يصير موضوعًا للتفكير والتأمل، وبهذا الصنيع فإنه أنزل الشحنة على القراء، الذين هم بدَوْرِهِم، سيصيرون ناقلين لها، فقط لأنهم تلقوا كلامًا، فكل متلقٍّ لقصة أو لمعرفة هو ناقل افتراضي مدعوّ إلى التخلص من العبء الموضوع على كاهله؛ الشحن وإفراغ الشحن، إننا نحمل العبء بالتناوب والتتابع، تباعًا.

خطبة جنائزية

الجملة التي أقرها ابن عربي «الإمام في جانب وأعماله في الجانب الآخر» هي على طريقته خطبة جنائزية. فابن رشد وهو ميت يستمر في حمل كتبه، فالجثة تحول دون سقوط الكتب والكتب تسند الجثة. فالتوازن محافظ عليه بين الموت من جهة، وبين الحياة من جهة أخرى، أو بالأحرى شكل من أشكال البقاء. فالجملة التي تقول بأن ابن رشد لا يفارق كتبه، لا تخلو من شيء من الدعابة. فروحه وجدت ملاذًا في كتبه، لكن ابن رشد لم يعد من أهل الدنيا، فهو سيخضع في الآخرة ليوم الحساب، فيحاسب

على حياته وستوزن أفعاله. هكذا فالكتب بطريقة ما شهادة (صحيفة) يقدمها لملائكة الميزان، المكلَّفين بوزن الحسنات والسيئات، فإلى أي جهة يميل الميزان الخاص بابن رشد؟ لا إلى هذا الجانب ولا إلى الجانب الآخر. فالتوازن تامّ بين كِفَّتَي الميزان؛ بين الجثة والكتب. من المحتمل أن هذه الأفكار اخترقت ذهن ابن عربي وصاحبيه. أما بالنسبة إلينا فالمشهد يأخذ دلالة أخرى. كُتُبٌ نُقِلتْ، معرفة انتقلت. نُقِلَ ابن رشد من مراكش إلى قرطبة، ترك المغرب إلى شبه الجزيرة الإيبيرية، ترك إفريقيا نحو أوربا، وترك الضفة الجنوبية للبحر المتوسط إلى الضفة الشمالية. يقال: إن ابن رشد رجع إلى أهله؛ إلى الأندلس مسقط الرأس، إلى أوربا، وإلى اليونان بطريقة ما، وبعبارة أخرى، عودة الطفل الضالّ. فقد عثر ابن رشد على أهله، لكن من هم أهله؟

لننتقل الآن نحو قصة أخرى، وهي حكاية من ألف ليلة وليلة، وبتحديد أكثر إحدى صيغ هذه الحكاية، نقرأ فيها أن عالمًا شيخًا ألقى كتبه في البحر، وكان ينتظر ميلاد طفل له، غرقت الكتب، مات الشيخ، وبعد ذلك بقليل وُلِدَ الطفل. فهل يتعلق الأمر بالنسبة إليه برفضه نقل المعرفة- مضمون الكتب؟ مع ذلك فقد نقل الحياة لابنه. فمن ناحية هناك الكتب المتلفة، ومن الجانب الآخر مولود جديد متخلى عنه، محروم من علم والده، بين قوسين، الوَلَدُ يُسمَّى حاسبًا، يعني الذي يحسب بكل معاني الكلمة. كان لزامًا عليه أن يمشي في دربه وحيدًا من دون نَجْدَة الكتب له، متخلصًا من عائق الماضي، متحدِّيًا التقاليد، فلن يُحَمَّلَ إياه ولن يتحمله. بخلاف شخصية أخرى، شخصية Enée ابن Anchise، بطل الإنيادة الذي فرَّ من طروادة حاملا أباه فوق ظهره، وبخلاف شهرزاد أيضًا التي لا أحد لاحظ ذلك، وهي تنقذ حياتها، فإنها كانت تنقذ حياة أبيها. لا ننسى أنها امرأة عالمة، تمتلك ألف كتاب، وتنقل محتواها إلى الملك، إنها كانت تضعها على كتفه، وها هو يشحن ليلة بعد ليلة بوزن يكون ثقيلًا جدًّا كل مرة.

كيف لنا ألَّا نذكر هذه المرة، بهذا الصدد، حمالًا آخر يسمى السندباد؟ ليس السندباد البحري ولكن السندباد الحمال، كل الناس تعرف حكاية السندباد البحري، أسفاره المدهشة، العواصف، البلدان القصية، الغرائب الإثنوغرافية... إلخ، فإن لم يكن في هذه الحكاية سوى هذا المظهر، فإن أهميتها ستكون رفيعة جدًّا. والحال هذه منذ الكلمات الأولى، يتعلق الأمر بسندباد حمال (أو السندباد البري). إن اختراع هذه الشخصية هو الذي جعل الحكي في نظري مهمًّا، فالمؤلف المجهول، الذي سيظله دائمًا، والذي تخيل التقاء السندبادين كان صاحب فكرة مدهشة.

منهك وضجر من حرارة بغداد، وضع السندباد الحمال حمولته عند عتبة بيت تاجر غني، هو السندباد البحري، ألقى نظرة داخل البيت، فاندهش لأثر الغنى الذي رأى، مندهش وغضبان، صرخ من الغضب: لماذا هو ولست أنا؟ فاستدعاه السندباد البحري، وعلم أنه يحمل اسمه نفسه، فتبسم له قائلًا: «لقد صرت أخي»، ثم لكي يبرر له غناه حكى له أسفاره السبعة، في كل يوم حكاية، وفي كل مرة يعطيه مئة قطعة ذهبية، وفجأة، السندباد الحمال الذي كان في السابق يتعيش بحمله للشحنات فوق رأسه، لم يعد يشغله شاغل سوى الإنصات للسندباد البحري، فلم يعد حمالًا، أصبح مستمعًا، وبسبب هذه المهنة يأخذ أجرًا. الغريب في الأمر، هو أن الراوي هو الذي يأخذ أجرًا عادة، والمستمع هو الذي يَهَبُ النقودَ، فقد انقلبت المعادلة في قصة السندبادين. خارج حصة العلاج النفسي لم أكن أعرف أمثلة أخرى. لكن كل شيء ينكشف حين ندرك أن السندباد الحمّال لم يتوقف حقيقة عن كونه حمالًا، إنه منذ الآن، يحمل قصة السندباد البحري. فهو يتكفل به، ومقابل ذلك، لهذه الميزة، ولهذا السبب، يأخذ أجرًا. يعني جاء دوره كي يتكفل به السندباد البحري الذي أصبح أخاه؛ أليس كذلك؟

قطيعة وانفصال

نلاحظ في كل هذه الحكايات أن هناك قطيعة وانفصالًا؛ ينفصل السندباد عن قصته الخاصة وهو يحكيها، وفي الوقت نفسه، ينفصل عن جزء من ثروته. الأكثر إثارة هو العالم الذي أغرق كتبه، ربما لأنه حملها كثيرًا وتحمل ثقلها. أما بالنسبة إلى ابن رشد انفصل عن الحياة، ويتجه نحو المجهول، يقطع الرابط مع كتبه التي ستصل عند الغرباء، وتنقل إلى لغات أخرى.

بغل، لماذا ليس حيوانًا آخر، جمل مثلًا؟ فالجمل والكتب تلك قصة أخرى، ها هي حكاية ذكرت في كتاب مناقبي من القرن ١٣م. أبو سهل، من الشرق، يصل إلى المغرب، ويستقر بإحدى الرباطات ليس ببعيد من مراكش، يذكر الإخباري، أن قبره أصبح محجًّا. لكن كيف استحقَّ ذلك، إلى درجة أن الناس تبحث عن بركته، لم يقل الإخباري شيئًا، ذكر فقط هذا الحدث. أكمل أبو سهل سفره على رجله من الشرق نحو مراكش، حاملًا على كتفه مخلاة وضع فيها كتبه، أثناء الطريق، كان يسير بجانبه جمل، فتوجه إليه وقال له: «يا أبا سهل ضع مخلاتك على ظهري واسترح».

المؤسسات الدينية وجهات المجتمع المدني

ضرورة تقتضي القيام بإجراءات الاستحقاق أو يستمر الضياع

رضوان السيد كاتب لبناني

المؤسسات الدينية معروفة، ومهماتها في المجتمعات الإسلامية السُّنية تتلخص في أربع: القيام أو الإشراف على وحدة العبادات، والتعليم الديني، والفتوى، والإرشاد العام. أما جهات المجتمع المدني فتتمثل في المفكرين والمثقفين، وأساتذة الجامعات، ووسائل الإعلام والاتصال، والمجموعات الأخرى الجديدة غير الرسمية والمعنية بالشأن الديني.

المؤسسات الدينية وسلطات الدولة

وإذا استعرضْنا بإيجاز تجارب المؤسَّسات الدينية السنية مع السلطات السياسية في النصف الثاني من القرن العشرين، يتبين لنا أنّ التجارب الأساسية يمكن تركيزها في ثلاث: تجربة التناصر والتوافق والاستتباع، وتجربة التهميش إلى حدود الإلغاء، وتجربة الحياد الإيجابي أو السلبي. فكل المؤسسات الدينية (الرسمية) هي جزءٌ من جهاز الدول تقريبًا، بمعنى أنها تابعةٌ في حراكها ونشاطها ومواردها للدول الوطنية وحكوماتها وأجهزتها القائمة. ولأنّ الدول الوطنية بعد الاستقلال، امتلكت جميعًا برامج تحديثية وبخاصةٍ في التربية والتعليم، وفي التوجيه والإرشاد؛ فإنه كانت لها مواقف من المؤسسات الدينية القائمة والتابعة



لها إلى حدودٍ بعيدة. فالدولة الحديثة تميل في حركتها إلى الشمولية، وإخضاع أو استيعاب الجهات التقليدية القائمة في المجتمعات وفي طليعتها المؤسسات الدينية. ولذلك فإنّ المؤسسات التي سارت في التحديث أيضًا وإن لم تكن طليعية؛ تعرضت لضغوطاتٍ للاندفاع في البرامج التحديثية. ولذلك فإنّ التوافق في العلائق ما كان دائمًا مستتبًّا؛ وبخاصةٍ في الدول ذات الإدارات الكوربوراتية، والتوجه الاشتراكي. وعلى أي حالٍ فإنّ هذه الدول، وتبعًا للتوجهات العامة لإداراتها، والمهمات والوظائف التي رأتْها لتلك المؤسسات سلكت سياساتٍ مختلفة، ولذلك قلنا: إنه كانت لها تجارب مختلفةٌ مع المؤسسات الدينية. ففي الدول العربية الكبرى والمحافظة أو شبه المحافظة مثل المملكة العربية السعودية والمملكة المغربية، وجمهورية مصر العربية، كان التوجه العام حفظ المؤسسة الدينية بل تضخيم أجهزتها. وكان طبيعيًّا أن يحدث ذلك في الدول ذات الأصول والشرعية الدينية مثل المملكة العربية السعودية، والمملكة المغربية. إنما حتى في مصر التي اتخذت تجربتها السياسية منحًى ثوريًّا مع ثورة يوليو عام ١٩٥٢م؛ فإنّ الطرفين: الضباط الأحرار، والأزهر ظلا حريصين، على التعاوُن والتنسيق؛ وبخاصةٍ بعد عام ١٩٦١م الذي صدر فيه قانون جديد لتنظيم العلاقة بين الدولة والأزهر. وهكذا يمكن القول: إن التجربة بين الدولة والمؤسسات الدينية في الدول العربية الكبرى ذات المؤسسات الدينية العريقة كانت تجربة حفظٍ واستيعابٍ وتلاؤمٍ أو استتباع في حدودٍ معينة.

أما الصيغة الأُخرى والبارزة للعلاقة بين إدارات الدول والمؤسسات الدينية في المرحلة الماضية، فكانت صيغة التهميش والإقصاء. وينطبق ذلك على نحو عشر الدول العربية، استولى على السلطة فيها العسكريون والأمنيون فيما بين الخمسينيات والسبعينيات من القرن العشرين. وقد كانت تحدو العسكريين الشبان آمال وخططُ التنمية السريعة من جهة، والسياسات الوطنية الراديكالية من جهةٍ أُخرى. وهذا إلى طلب تدخل المؤسسات الدينية بقدرٍ أكبر وأسرع في إعادة توجيه الإسلام بما يتوافق مع سياسات وأيديولوجيات التحرر المعلنة. ولأنّ الاستجابات ما كانت سريعةً أو كافية فقد جرى إضعاف المؤسسات الدينية وتجاوزها إلى حدود الإلغاء في مثل ليبيا والجزائر وسوريا والعراق والسودان. أما في دولةٍ مثل تونس، ما كان الحكم فيها عسكريًّا حتى أواخر الثمانينيات،

بينما تميل سلطات الدول الوطنية للإبقاء على المؤسسات الدينية وتنشيطها مع استبقاء السيطرة عليها؛ فإن الجهات الحديثة في المجتمعات تميل لتجاوُزها وعزلها؛ في حين تريد تيارات الأسلمة وعودة الدين إلغاءها والحلول محلَّها

وكانت فيها مؤسسة دينية إصلاحية عريقة هي جامع وجامعة الزيتونة؛ فقد جرى فصلٌ حادٌّ بين المؤسسة الدينية والدولة فيها، وترتّب عليه إضعافُ جامع الزيتونة وجامعته، والتطويع لصالح تفسيرٍ حداثي للإسلام؛ بما في ذلك المجال التربوي والتعليمي.

أما الصيغةُ الثالثةُ للتعامُل وهي صيغةُ الحياد الإيجابي أو السلبي في مثل موريتانيا ولبنان والأردن؛ فإنّ المؤسسات الدينية ظلّت عاملةً من دون تدخلاتٍ كثيرةٍ من جانب إدارات الدولة، وظلّت علاقاتها مع الجمهور مقبولة أو جيدة رغم ضعف الإمكانيات والقدرات.

لقد كان همُّ الدول، وبخاصةٍ ذات المنحى التقدمي، السيطرة باتجاه التحديث، والتفسير الآخر وغير التقليدي للإسلام. وما تنبهت إدارات الدول (حتى في مصر) إلى الخطر المتصاعد للإحيائيات والأصوليات والإسلام الصحوي والسياسي إلا متأخرة. وهي اتجاهات عملت جميعًا ضد المؤسسات الدينية التقليدية وضد الدول الوطنية. وقد ظهر هذا الاتجاه المتسرع جليًّا في دعم دولٍ عربيةٍ وإسلامية للجهاديين الذين ذهبوا إلى أفغانستان لمواجهة الغزو السوفييتي بدفعٍ من الولايات المتحدة. وقد قامت الثورة الإيرانية الشعبوية عام ١٩٧٩م، واحتلّ السلفيون المتشددون بقيادة جهيمان العتيبي الحرم المكي في العام نفسه، وقتل الجهاديون الرئيس السادات عام ١٩٨١م. وبسبب التنبه إلى هذا الخطر أو الأخطار أخيرًا اتجهت إدارات الدول بالتدريج إلى تغيير سياساتها تجاه مؤسساتها الدينية لكن ببطءٍ وتردد.

وفي النهاية، وعندما بدأ الموقف يتفجر منذ مطالع التسعينيات من القرن الماضي، بدأت ثمار سياسات الدول تجاه المؤسسات الدينية عبر أربعة عقودٍ تظهر على نحوٍ واضح. ففي دول التهميش والإضعاف للمؤسسات، بدت

الأصوليات عنيفةً وكذلك توجهات الإسلام السياسي. وفي دول الاستيعاب والتلاؤم بدت الأصوليات والصحويات أضعف وأقلّ عنفًا. في حين ما استطاعت الأصوليات العنيفة خاصة تحقيق اختراقاتٍ كبيرةٍ في دول الحياد؛ لأنّ المؤسسات الدينية على ضعفها، كانت لا تزال عاملةً وفاعلةً وتحاول مواجهة التطرف. ومع ذلك كله وبشكلٍ عامٍ ظلّت الإدارات الدينية ترى الأولوية في المواجهة ضد الحداثيات والعولميات والعلمانيات الطاغية من وجهة نظرها في المجتمعات والدول.

المؤسسات الدينية وجهات المجتمع المدني

المثقفون والمفكرون: منذ مطلع الستينيات من القرن العشرين، بدأ بعض المثقفين والمفكرين العرب والمسلمين بالقيام بحملاتٍ شعواء على الموروث الديني. وحجتهم في ذلك أنّ هذا الموروث المتّسم بالتخلف عن ثقافة العصر، والفوات في إدراك فروقات الأزمنة يحولُ دون دخول العرب والمسلمين في عالم العصر وعصر العالم. وبدا ذلك بوضوح في ندوة الكويت عام ١٩٧٤م التي كان موضوعها: أزمة النهوض العربي. فقد ذهب جميع المشاركين في الندوة تقريبًا إلى أنّ الأزمة حادثةٌ بسبب سيطرة المواريث الدينية والثقافية. وفي السبعينيات والثمانينيات صارت هناك منظومات كاملة لمواجهة الموروث وآثاره وبحركةٍ مزدوجة: العمل من جهةٍ على حركةٍ تنويريةٍ لتحرير العقول من سيطرة الموروث والتقليدي لدى العامة وطلاب الجامعات، ومن جهةٍ أُخرى دفْع إدارات الدول واستحثاثها لإحلال علمانية صارمة بين الدولة والدين أو إداراته.

وعلى مدى أكثر من عقدين تصاعدت جفوةٌ بين المؤسسات الدينية، وكبار المثقفين والمفكرين العرب. ولأنّ الإدارات الدينية ما كانت في حالة نهوض، فقد كانت ردود أفعالها انتقائيةً ومترددة. فمرةً يقوم عالمٌ أو مثقفٌ متدين بالكتابة في تلاؤم الإسلام مع العصر. ومرةً تستعين الإدارة الدينية بمناداة الدولة لمنع كتابٍ أو معاقبة كاتب مقالة. ومرةً ثالثةً تصر هذه الإدارة أو تلك على إدانة الاتجاهات العلمانية المعادية للدين، وتقترح مشروعاتٍ لتقنين الشريعة باتجاه تطبيقها!

وقد هدأت الأجواء بين الطرفين مدة على إثر اندلاع الحركات المدنية عام ٢٠١١م، لأنّ الأزهر قام بمبادرات. ثم تلبدت الأجواء من جديد عندما بدأ التفكير في مستقبل الدول والمجتمعات. وقد كان همُّ المثقفين ألا تشارك الإدارات الدينية في رسم معالم المستقبل بعد أن ثبت فشلُها، وانعدامُ تأثيرها في الأوساط الجهادية المتفجرة!



جهات الإعلام ووسائل الاتصال: منذ القديم، ما كانت وسائل الإعلام على علاقة طيبة بالمؤسسة الدينية. فعندما تصدى الأزهر عام ١٩٢٥م لمنع كتابَي علي عبدالرازق: الإسلام وأصول الحكم، وطه حسين: في الشعر الجاهلي، وقفت الصحف السيارة آنذاك ضدّ تدخل المؤسسة الدينية في الحياة الثقافية. وعبر عدة عقود ظلّت هناك صدامات، ونقاشات صحافية بشأن حق الأزهر في منع كتابٍ أو مقال أو نشاط ثقافي أو فكري. وكانت وجهة نظر الكُتّاب والصحافيين أنّ الحكومات مخطئة في تمكين الأزهر من ذلك. وهذه الظاهرة تكررت في بلدانٍ عربية وإسلامية عدة. لكنْ بعد الستينيات من القرن العشرين صار هناك صحافيون محترفون، وظهرت التلفزيونات. وأخيرًا الفضائيات ووسائل الاتصال. وبينما ظلت المؤسسات الدينية مصرّة على حقها في إنفاذ مقولة الماوردي «صون الدين على أعرافه المستقرة» بالتعاون مع الدولة، رأت وسائل الإعلام أنّ من حقها في ظل إدارات الدولة الحديثة ممارسة حرية التعبير، وممارسة التأثير في الرأي العام حتى في الشأن الديني، بما هو شأنٌ عام. وعندما انفجرت الأصوليات، انصبّ نقد أجهزة الإعلام على تقصير المؤسسات الدينية في مكافحة الظاهرة. فما كان هناك خلافٌ على ضرورة مكافحة التطرف العنيف. إنما ظهر الخلاف في الوسائل والأدوات والأساليب. وبشكلٍ عامٍ، وليس في مصر فقط، شاع التذمر من عجز المؤسسات الدينية، ودعوة الدول لتغيير سياساتها في عدّ المؤسسات الدينية هي وحدها صاحبة السلطة في تحديد ما هو الدين الصحيح. وكانت وسائل الإعلام سبّاقةً في هذا المجال، بتشجيع من الإدارات السياسية، ومن دون تشجيع. وفي التسعينيات جرت حوادث ووقائع عدة من هذا القبيل في المغرب والجزائر ومصر وتونس. وذلك من مثل مقتل فرج فودة على يد أحد المتطرفين، واستحسان أحد علماء الأزهر (الشيخ محمد الغزالي) لذلك. وقيام أحد علماء الأزهر بتكفير المفكر نصر حامد أبو زيد، وحكم أحد القضاة بتطليق زوجته منه... إلخ.

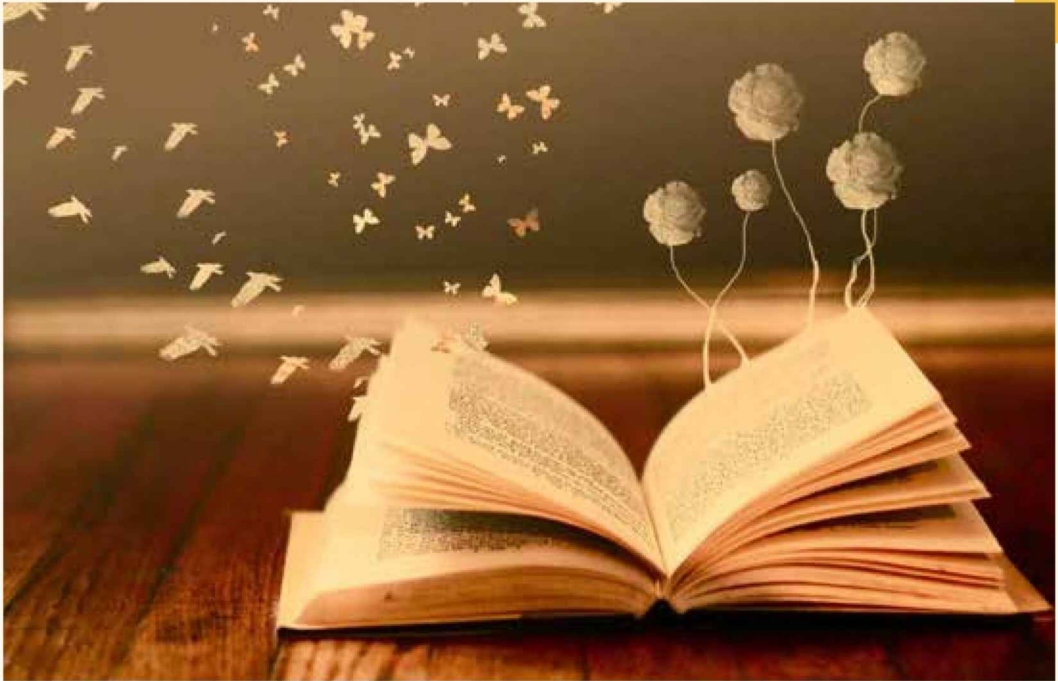
حتى مطلع القرن الحادي والعشرين كانت هناك أربع مسائل إذن تختلف فيها وجهات النظر بين المؤسسات ووسائل الإعلام: التوجهات المحافظة للمؤسسات الدينية وضغوطها على الحريات الدينية والاجتماعية من خلال الفتاوى والبيانات وخُطب الجمعة والمنابر وأحاديث الإرشاد العام. والمسألة الثانية: «تحالف» السلطات مع المؤسسات الدينية، وتبادُل المصالح بينهما، بدلًا من أن تحمي السلطات حريات الناس وحُرُماتهم من التشكيك من جانب الجهات الدينية. والمسألة الثالثة: تقصير المؤسسات الدينية في تجديد الخطاب الديني وتطويره، وتقصيرها في مجال تطوير برامج التعليم الديني في المدارس والجامعات، بما يؤثر في بناء عقلية حرة لدى الصغار والفتيان، وبما يشجّع الاتجاهات الرجعية والمتطرفة. والمسألة الرابعة: وهي أكثر عمقًا وامتدادًا وتتعلق بالدين ذاته، والمؤسسة الدينية وشرعية وجودها. وقد ظهرت بسبب عواصف الحداثة من جهة، وصدًى شعبوي بعض الشيء لأطروحات المفكرين والمثقفين العرب بشأن الدين ووظائفه، وبشأن التقليد، وبشأن حدود وشرعية المؤسسة الدينية. لقد كتب كثيرون في الصحف والمجلات، وظهروا أحيانًا في التليفزيونات، أو نشروا لمثقفين ومفكرين، قراءات نقدية للسلطة الدينية التي ما عاد لها داعٍ، ولسلطة المؤسسة رغم أنّ الإسلام -بحسب الإصلاحية الإسلامية- ليس عنده أو فيه كهنوت أو رجال دين!

لقد ظلّت قليلةً جدًّا كتاباتُ الثورة على الدين. كما أنّه ليست هناك حكومة عربية أشهرت إنكارها للدين. إنما من جهةٍ أُخرى ما أمكن للمؤسسات الدينية أن تُجيب على تحديات الحداثة الفكرية والإعلامية. وازداد الموقف سوءًا عندما ظهر واعظو ومُفتو الفضائيات، ومعظمهم من خارج المؤسسة الدينية الرسمية. وبعض هؤلاء ليسوا ذوي ثقافة إسلامية عميقة، وبعضهم الآخر حزبيون ضد المؤسسة، وبعضٌ ثالث يتضمن خطابه دعوةً ودعايةً للدولة. وإنما كان المشترك بينهم تقصُّد الإثارة، وإظهار المخالفة للمؤسسة الدينية وآرائها وتوجهاتها، والميل الواضح لتسهيل أمور الدين على الناس، بدلًا من تجهُّم رجالات المؤسسة وجمودهم! وعلى طريقة الـ Tele-evangelists حظي بعض شيوخ الفضائيات ودُعاتها بشعبيةٍ هائلةٍ بين شبان وشابات الطبقة الوسطى. إذ يكون علينا ألّا ننسى أنه في زمن العولمة فإنّ الانجذابات الدينية ليست قاصرةً على المتطرفين؛ بل إنّ أبناء وبنات الطبقات الوسطى المتعلمة أظهروا إقبالًا شديدًا على التدين، بحيث بدا أن الهُوامات الدينية تكتسح أوساطهم. وفي مقابل اللباس والهيئة وأداء العبادات، يريدون تسهيلاتٍ في الحياتين الخاصة والعامة، لا تتولى المشروعية فيها المؤسسات الدينية؛ بل الشخصيات الكارزماتية في الدروس الخاصة، والتجمعات

الحميمة، وفي الفضائيات. وكانت المؤسسات الدينية تتدخل من خلال رجالاتها للردّ عليهم والتشهير بهم. وهذا في الدول التي أجازت ذلك، بينما في السعودية والمغرب لا يظهر للإفتاء في وسائل الإعلام غير علماء المؤسسة. لكنْ في وسائل الاتصال في البلدين، بل سائر البلدان العربية والإسلامية، هناك مئات من التعليقات يوميًّا التي لها علاقة بالشأن الديني. ثم إنّ الدول أعطت رجالات المؤسسات أوقاتًا على قنواتها للفتوى، بعد أن كانت فتاوى المؤسسة قاصرةً على الإذاعات. بيد أنّ ذلك لم يحلّ الإشكال، وصار ضروريًّا للمؤسسة الدخول في الحلبة بالشروط المتعارَف عليها للمنافسة؛ إذ لم يعُدِ الحقل الديني مِلكًا لها، كما أنّ الدولة ما عادت هي الشريك الوحيد. فقد صار القطاع الإعلامي والاتصالي كبير التأثير في الرأي العام حتى في الشؤون الدينية. ويرى كثير من المؤسسات الدينية اليوم ضرورة امتلاك ذراع إعلامي أو مواقع للدعوة والإرشاد.

الجهات المنافسة لمرجعية المؤسسات الدينية: لقد عددتُ -من دون تدقيقٍ كثير- بقيةَ الجهات المنافسة للمؤسسات الدينية على المرجعية جهاتٍ مدنيةً أو شبه مدنية؛ لأنها لا تنتمي إلى السلطات الرسمية، ولا إلى المؤسسات الدينية. والواقع أنّ هذه الجهات لعبتْ ولا تزال الدور الأكبر والأخطر في تحديد مصير الإسلام خلال العقود الأربعة الأخيرة. ويمكن تحديدها بشكلٍ غير دقيقٍ أيضًا بأربع اتجاهات أو تيارات، وهي: الجماعة الإسلامية (الهند وباكستان) والإخوان المسلمون (مصر والبلاد العربية الأُخرى)، والسلفيون الجُدد (الذين اخترقوا الإسلام العربي والآسيوي، وبعض مسلمي المهاجر)، والجهاديون (الذين انبثقوا أيضًا مثل الصحويين من التلاقي في السبعينيات والثمانينيات بين الإخوان والسلفيين الجُدد)، وحركات الإحياء الصوفيّ.

الإخوان المسلمون: جماعة الإخوان المسلمين هي حركةٌ إحيائيةٌ ظهرت في مصر في أواخر العشرينيات (١٩٢٨م) شكّلها حسن البنّا. وبحسب بياناتها ورسائل مرشدها في الثلاثينيات والأربعينيات فهي تريد إحياء الحياة الإسلامية الأصيلة أو استعادتها من جهة، وتجديدها من جهةٍ أُخرى. وسُرعان ما ظهرت لها فروعٌ في البلدان العربية الأُخرى، ولقيت نجاحاتٍ بارزة في الانتشار شأن حركات الإحياء البروتستانتية (Revivalist Movements). لكنّ تسيُّسها كان أسرع؛ بسبب الظروف الخاصة للبلدان العربية والإسلامية في ظلّ الاستعمار، ثم ظروف الحرب الباردة. ولأنها أعلنت منذ الأربعينيات عن فهمها الخاصّ للإسلام بوصفه دينًا ودولة، فصار مفهومًا أنّ مشروعها لاستعادة الحياة الإسلامية الأصيلة يستلزم إقامة الدولة الإسلامية من



جديد. كان البنّا معجبًا بتجربة الملك عبدالعزيز آل سعود، لكنه سرعان ما تجاوزَها دونما تحديدٍ لصيغةٍ معينة (تحدث أحيانًا عن الخلافة، وأحيانًا عن الدولة الدستورية، وأحيانًا عن «دولة» المصحف والسيف!).

لقد خرج الإخوان منذ البداية على مرجعية المؤسسة الدينية الرسمية؛ إذ صار لهم مفكروهم وفقهاؤهم ومفتوهم من خارج المؤسسة إلّا قليلًا. وصادموا الدولة الوطنية، وسعوا لإقامة دولة الإسلام بزعمهم. ولذلك فقد بدأ الصدام مع السلطات السياسية مبكرًا؛ من أيام المَلِك، وفي عهد جمال عبدالناصر، إلى أواخر عهد مبارك. وكانوا هم مقبلين ومن خلال أدبياتٍ كثيرةٍ على إبراز رؤية الحاكمية الإلهية، وإيضاح معالم النظام الإسلامي الكامل والاستعدادات لتطبيق الشريعة. وبدت براعتهم في عدّ أنفسهم حداثيين وإصلاحيين وغير صداميين. ومع الترديات التي وقعت فيها سلطات الدول الوطنية، فقد اتسع انتشارهم في الطبقات الوسطى والفقيرة، بحيث ظهروا بعد الحراكات المدنية عام ٢٠١١م بصفهم التيار الأكثر تنظيمًا، والأعرف بما يريد. وعندما اكتسحوا البرلمان ورئاسة الجمهورية عام ٢٠١٢- ٢٠١٣م ظهر عداؤهم للأزهر لتحالفه مع النظام القديم، كما أنّ الأزهر مضى في مواجهتهم عندما انضمّ إلى حراك الجيش والجمهور لإسقاط حكمهم عام ٢٠١٣- ٢٠١٤م. وما حصل في مصر حصل مثله في تونس والمغرب وليبيا وبعض مراحل الثورة السورية؛ وإنْ بأشكالٍ مختلفة تبعًا للظروف المحلية لكل بلد.

السلفيون الجدد: يُعَدُّ السلفيون الجدد أوسع حركات «عودة الدين» في البلدان العربية والإسلامية. ومع أنهم استلهموا في البداية حركة الإصلاح الوهابي؛ فإنهم سُرعان ما تجاوزوها بأحد اتجاهين: اتجاه التسيُّس والتقارب مع الإخوان (الصحويين والسروريين)، واتجاه التشدد الأكبر والمضي إلى أطروحة الفسطاطين والجهاد العالمي فإلى ظهور القاعدة وداعش. وفي الحالَيْنِ فإنّ السلفيين الجدد هؤلاء يتميزون من الإخوان بأنهم لا يمتلكون تنظيمًا مركزيًّا، وتختلف اجتهاداتهم في المواجهة مع السلطات ومع النظام العالمي. لكنّ أطروحتهم الأساسية إخوانية، أي أنّ الإسلامَ دينٌ ودولة. إنما هل تتحقق الدولة الجديدة بالتسرب كما في حالة الإخوان، أم تتحقق بالجهاد لكسْر الدولة الوطنية وكسْر النظام العالمي؟ وهذا هو شأن الجهاديين المتشددين.

لأنّ الإدارات الدينية ما كانت في حالة نهوض، فقد كانت ردود أفعالها انتقائيةً ومترددة. فمرةً يقوم عالمٌ أو مثقفٌ متدين بالكتابة في تلاؤم الإسلام مع العصر. ومرةً تستعين الإدارة الدينية بمناداة الدولة لمنع كتابٍ أو معاقبة كاتب مقالة. ومرةً ثالثةً تصرُّ هذه الإدارة أو تلك على إدانة الاتجاهات العلمانية المعادية للدين!

لكنْ في الحالَيْنِ فإنّ مواقف هؤلاء من المرجعيات الدينية التقليدية سلبي؛ لأنّ عندهم فقهاءهم ومدارسهم وجهات الفتوى الخاصة. وهم لا يأخذون على المرجعيات الدينية الرسمية تبعيتها للأنظمة فقط. بل هم يؤسسون معارضتهم للمؤسسات على أنّ رؤيتها الدينية مخطئةٌ تمامًا ولا تتأسس على الكتاب والسنة. ولذلك فإنه في الوقت الذي يتّسم فيه موقف الإخوان والصحويين الآخرين بشيءٍ من الغموض والتلاعب تجاه المرجعيات؛ فإنّ الجهاديين تتوافر فيهم معالمُ الانشقاق الديني، وهو ما دفع بعض العلماء لتسميتهم بخوارج العصر، في حين ذهب علماء آخرون إلى أنهم هم المفسدون في الأرض. وعلى أي حال؛ وسواء أكان هؤلاء من القائلين بالعنف في «العمل الإسلامي» أم لا، فإنهم ومنذ زمنٍ مبكرٍ نسبيًّا تبادلوا الاتهامات مع المؤسسة الدينية في المملكة وفي مصر والمغرب.

الإحياء الصوفي. منذ مطلع القرن العشرين فإنّ الحركات الصوفية تمتعت بإحياء قوي. فظهرت طرق صوفية جديدة، كما ظهرت فروعٌ على الطرق القائمة. وبينما تغلَّب لدى الصحويين الحزبيين وغير الحزبيين الأطروحات الموضوعية والتنظيمية التي تتمحور حول الشريعة، وأذرُعها الاقتصادية والسياسية؛ فإنّ الصوفية تميزوا باستمرار ظهور الشخصيات الكارزماتية في أوساطهم، الذين يعتمدون مقاربات سحرية في رؤية العالم، وفي الحلول للمشكلات. ثم إنهم فضلًا عن عدم تسيُّسهم، وهو ما يجعلهم أقرب للسلطات؛ فإنهم لا يميلون للصدام مع المؤسسات الدينية، رغم أنه لا يمكن عدّهم تابعين لها.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com




عبدالمنعم رمضان
شاعر مصري

في قرافة الكتب الحميمة

من ذا الذي سبقني وقال لنفسه أو لغيره: إن الجنّة العذراء لا يمكن أن تكون بغير كتب، في بعض الأحيان أستقوي وأكاد أظنه يتراءى لي مثل شخص خياليّ، لا يمكنني أن أعرفه، وفي أحيان أخرى أكاد أظنه عبدالمنعم تليمة، أستاذ الآداب كلها، حتى آداب المائدة، في أول بيت زرته من بيوت عبدالمنعم تليمة، رأيت إن لم يكن حلمًا، رأيت ذات خميس من أخمسة ندوته الأسبوعية، رأيت سعاد حسني وعلي بدرخان، مادام بدرخان كان ينتمي إلى التيار الثوري، وهو الفصيل السياسي الذي كان تليمة أحد قياداته، رأيتهما يعرضان فِلْمهما الجديد الذي ربما كان فِلْم الجوع، وأحببت عليًّا، خاصة أنني أحببت الست سعاد منذ صباي، وفي آخر بيت سكنه عبدالمنعم تليمة، حدث ذات مرة أن زرته، ففوجئت بأن أراضي الشقة المعدّة لكي تطأها أقدام الضيوف، الأراضي كلها، أرض الله، وأرض الأنتريه، وأرض الصالون، وأرض مدخل الشقة، فوجئت بأنها مكسوة بأكوام الكتب، على هيئة أعمدة تتجاوز الركبة، يومها حاولنا، هو وأنا، أن نجلس، ولما استطعنا، حرصنا دون أن نتفق على ألّا ننظر إلى تلك الأعمدة نظرة استغراب، وتجاهلناها كأننا في فِلْم خياليّ، من إخراج شخص لا يشبه علي بدرخان، وإن بدا أكثر جنونًا، أو كأن المؤلفين أصحاب الكتب خاصتنا ظهروا، أو كأننا خارج المكان، وكأن المخرج لم يحضر بعد؛ لذا تحدثنا بحرية عن قرية عبدالمنعم بمحافظة الجيزة، وعن قائمة الأعشاب التي يحب أن يتغنى بأسمائها في حالات صحوه، ينسون، كركديه، قرفة، شاي أخضر، نعناع، إلخ إلخ، وعند اعتزامي الذهاب، وقف تليمة وأوقفني أمامه، وعدل رقبته التي يحنيها دائما بطريقة طه حسين، ثم مد يده، والتقط كتابًا أهداني إياه، (فاطمة هي فاطمة)، مؤلفه علي شريعتي، ترجمة هاجر القحطاني، طبعة دار الأمير، بيروت، سنة ٢٠٠٣م، وأبلغني أنه يذهب دوريًّا إلى بيروت، لا أذكر هل كل أسبوعين، أم كل شهر، ولا أذكر هل للتدريس أم لسواه، وسواه في بيروت احتمالات كثيرة، ما أذكره أنني وأنا أسلّم عليه مودعًا، أرخيت جفني ونظرت نظرة طويلة إلى الكتب، نظرة خائف من المستقبل، هل يمكنني ذات يوم أن تنقلب حالي وتصبح هكذا، بعدها انصرفت فورًا وأنا أغالب نفسي وأحاول أن أصرفها عن التفكير في شأن مقلق وغير مستبعد، غير أنني عندما تُوفّي عبدالمنعم، حرصت على حضور مأتمه بمسجد عمر مكرم، وحملت تحت إبطي كتاب أمين الريحاني، كتاب ملوك العرب، الذي كانت لنا، تليمة وأنا، قصة ما بسببه، وشعرت بأنني أنفّذ وعدًا، كأنما هو أوصاني بقراءته، كأنما هو أهداني إياه، كأنما طلبه مني، في الخاتمة خرجت من المأتم، وأنا أوقن أن الكتب طوال علاقتنا ظلت الجدار الخفي، أو أنها ظلت الجدار الواضح الذي نسند معًا ظهرينا عليه، سواء في حياته، أو الآن بعد موته، أوقن أن تليمة الآن بعد موته، قد تحول من جسد فارع، إلى روح فارعة، ثم إلى كتاب فارع، لكنه سرّيّ غير منظور في مكتبتي، وأن أمين الريحاني الذي لم يعمل قط تحت إمرة طه حسين، هو فقط الحارس الواقف قرب الباب، هو الدَّيْدَبَان، لذلك ما زلت أشعر بذبذبات صوت تليمة، وكأنها تخبط طبلة أذني، كأنه يبحث معي عن كتابٍ ما أحبه وانشغل بقراءته، إذن فمن الذي سبقني وقال: إن الجنة العذراء لا يمكن أن تكون بغير كتب، أحيانًا أظنه شخصًا يمكن أن أعرفه، أحيانًا أظنه الفنان التشكيلي محمود الهندي، الذي رسم غلاف أول دواويني، ورسم دواخله، وردد معي عنوانه، (الحلم ظل الوقت، الحلم ظل المسافة)، وهو الآن في نظري ديوان يشبه لعابي، يشبه بعض لعابي، عمومًا ذات زمن انتقل محمود من بيته القديم بأم المصريين إلى بيته الجديد الواسع بالهرم، وظننت أنه سيكون مختلفًا، لكنني بعد أقل من سنوات، فوجئت أن البيت الجديد الواسع، قد أصبح

هو ذاته البيت القديم الضيق، فالكتب كما كانت ذات سلطة كبيرة في أم المصريين، لم تتعطل طويلًا في سبيل استعادة سلطتها بالهرم، بل تمادت حتى بلغت الكتب إلى الحمّام، ما فاجأني وأصابني بالرعب هو ابتسامة محمود، التي كانت تنكمش بالتدريج، أكاد أحسبه مات بغير ابتسامة، ربما سرقتها منه امرأة ما، ربما أضاعها هو بقصد أو بغير قصد، الأكيد أنني أحسبه مات جهمًا، من ذا الذي سبقني فعلًا وقال: إن الجنة العذراء لا يمكن أن تكون بغير كتب، فالشاعرة ملك عبدالعزيز عندما استقبلتني في بيتها بالمماليك، وهو ذاته بيت المرحوم محمد مندور زوجها، لم يكن يشغلني طوال زيارتها سوى اختلاس بعض الوقت للنظر في مكتبة مندور، لولا أنها كانت تعاني الوحشة، أعني السيدة ملك، فلم تنتبه لنظراتي المترجرجة والمتجهة صوب المكتبة، واكتفت بأن أهدتني نسختها القديمة من جزأيْ رواية سيمون دو بوفوار، الأول قوة الأشياء، والثاني قوة العمر، ثم استولت بذكرياتها على الباقي من وقت الزيارة، فأبهجتني، وأخجلتني، لكنها بعد زمن ليس طويلًا، صدمتني دون قصد بأن ماتت مثل يمامة، قيل إنها كانت تنتظر ابنها واقفة تحت شجرة على كورنيش الروضة، ففاجأتها الشجرة وسقطت فوقها، قيل: إن تلك المِيتَة لم تمنع صاحب العقار من اقتحام الشقة وإلقاء كتبها وكتب مندور على قارعة الطريق؛ كي تصبح الشقة فارغة، الغريب أنني ما زلت أستشعر الكابوس، وكأنني أرى الست ملك تنتف شعرها وتخلع ملابسها، ومثل قشرة موز تنام عارية على كل الأرصفة، فأغطيها بكتبها، لكنها لن تكفي كي تسترها، فأغطيها بأوراق ديوانها، «أن أملك قلب الأشياء»، فتطير الأوراق، وبعد أن أنصرف أحاول أن أتصف بالحكمة، فأرفع صوتي وأقول لنفسي لا بد أن أستعد، لا بد أن أتهيأ وأنتظر ذلك الشيء المجهول المعلوم، الذي سيفاجئني ويحدث لي، أقول لنفسي لا بد أن أنتظر موتي، ولأنني سأحاول نسيان ذلك، إلا أنني سرعان ما أستدعي الصورة التي يجب أن أكون عليها، بابتسامة أم دون ابتسامة، بمكتبة ملأت كل الأمكنة، الجدران والأرضيات، أم دون، لأنني هكذا أستعيد بدايتي، وأستغرق في نوستالجيا الحياة الهادئة، حياة أواخر خمسينيات القرن الماضي، وأوائل الستينيات، أستعيد بيتي الأول، الذي كان أيامها بيت الطابق الواحد، والكتاب الواحد، والنشيد الواحد، إذا سمعناه سمعنا الله، ومع ذلك كان الكتاب الواحد أعلى منا جميعًا كي لا نطوله، وأعمق كي لا نفهمه ومثل قصر بألف باب، وغلافه لا

> **الكتب في كل مكان، في غرفتَي النوم، في المطبخ، في ركنَي الطعام والأنتريه، وتحت الأسِرَّة، وتحت المقاعد، وفوق السطح العالي للدولاب البالاكار، وفي النيش، وفي ضلف التسريحة، وفي بعض الأدراج، وفي الفراندة الخلفية، كأنني أسير على الطريق الذي قطعه قبلي كل العشاق**

تمسه غير اليد الطاهرة، يد الأب، خاصة أنها سبق أن تمسّحت بجدار الكعبة، بيتنا آنذاك كان في الخلاء، تحيطه الحقول التي تفصلها عنا ترعة تحرسها أشجار توت، وبعض غيوم، وبعض عصافير، وأحيانًا بعض حدآت، ويحرس المكان كله جامع على الجانب الآخر من الترعة، جانب الحقول، مسجد لم تكن به مكتبة، يكفيه (الشيخ نبوي) الدائم الإقامة به، وإمامُه يوم الجمعة طالب أزهري وصاحب كُتّاب، المسجد هادئ طوال الوقت لولا أن (الشيخ طاهر) الذي ظهر فجأة، وصنع رفًّا وضع عليه أعدادًا من مجلة منبر الإسلام، وتعرَّف علينا، وحاول إغواءنا بجباه الملائكة الواسعة العريضة مثل نهر، وأقدامهم الخفيفة خفة النور، بعضنا أصبح من جنوده، لكن الشيوخ القدامى طردوا الشيخ طاهر، وأشاعوا شذوذه، وأعادونا إلى بيوتنا، بيتنا من طابق واحد، لا يشاركنا فيه أحد، سوى بعض أشخاص عابرين، فوق سقفه تستقر السماء، كأنها غطاء، وفيما بين العصر والمغرب، عندما يتربع أبي ويتنحنح ويبتسم، عندما يتشبث بالكتاب، ويتلو خاصة سورة مريم، خاصة سورة الرحمن، خاصة قصار السور، كنا نحس بأن السماء تحت أقدامنا، على الرغم من أن الأم الكبرى، جدتي أمّ أبي، والأم أمي، والأخت أختي، على الرغم من أنهن وحدهن كن ينهمكن بعيدًا عنا، والأخ الأصغر أخي لا يعبأ، وأنا أنصت وأستطعم، أنصت وأستزيد، وأبي ينشرح صدره، ويبتسم في سره، كأنه يقرأ لي وحدي، كأن عمامته تستقر، وجذعه يتمايل، هكذا هكذا، من أجلي وحدي، الأم أمي بيضاء مثل صورتها في قلبي، والأخت حلوة ساخنة مثل صورتها في عيني، وأنا الياقوتة، هل تصدقون، أنا كالياقوتة، لا ألمع كل الوقت، وأغضب غضبًا

خفيفًا عندما ابن عمي ببدلته العسكرية ويده الطويلة يحاول إغواء أختي، كلما أتيحت الفرصة، بهمس لم أتمكن من سماعه، فإذا أهملته أختي، وكانت تفعل دائمًا، الأصح أن أقول تفعل أحيانًا، استدار نحوي وحاول إغوائي برسوم ساذجة جعلتني أحب الرسم وأكره العسكر، حتى إن أبي الهائم في ملكوته غضب واضطر أن يعبس في وجهه، ويوقفه عن زياراتنا، ولما توقف، اكتشفت أنني أضعت رسومه التي تركت أثرًا في قلبي لم أحسب وجوده، غير أنني فور أن رأيت بعض رسوم الأميركي إدوارد هوبر، اكتشفت عمق ذلك الأثر، وتمكنت فيما بعد من الاستيلاء على كتالوج كانت قد أهدته الروائية اللبنانية حنان الشيخ لصديقتها التشكيلية، نجاح طاهر، فأحسست الوحدة والعزلة اللتين كان يحسهما هوبر، هكذا أضفت كتابًا جديدًا اسمه كتاب التصاوير، إلى كتاب أبي، كأنني أصبحت بين كتابين، كلاهما يحرسني، وفيما بعد ستكون مهمة الكتاب الثالث، كتاب الشعر، أن ينهش روحي، الكتب الثلاثة أتاحت لي أن أنهمك في عبادات شتّى، يمكنك أن تخمّنها، يمكنك أن تراقب آثارها على قلبي وعقلي وجسدي ولساني، بعد تحريم ابن عمي وطرده، كنت قد بدأت اعتياد البحث عن الهواء الضائع خارج البيت، خاصة في السينما، آنذاك كنا قد انتقلنا إلى بيت آخر، بيت له طابقان، في طابقه الثاني حجرتي التي سوف أشغلها بمفردي، فرشوها بسرير ومكتب وكرسيّ وسجادة وحائط مستعدّ لاستقبال صور مُلّاك أحلامي، وركن جدار يمكن أن يتحول إلى دولاب كتب، وبلكونة سأقيم فيها أغلب وقتي، هكذا فكرت كأنني أصبحت صاحب الوقت وصاحب المكان، ولما تكاثرت الكتب أحسست باتساع المسافة بيني وبين الكتاب الواحد، كتاب أبي، كأنه لم يعد يتسع لنزقي وغروري، أحسست أنني أقترب من كتبي السوداء المنشودة التي بسببها سأرتبك، وبسببها سأفرح، سأفرح وتنتابني الغيرة، ومع ذلك ظل أبي فخورًا بما أحاوله، فخورًا بما يتصور أنني أريده، على الرغم من أنني لم أكن أعرف ما أريده، سعيت خلف الشعر فأرهقني بقدرته على الخفاء والتجلي، سعيت خلف البنات والنساء فأرقّنني بقلة خبرتي، سعيت خلف الوطن والأصدقاء، وخلف الريح، وخلف ظلّي، حتى فاجأني محمد خلاف الذي اختفى وراء قناع، كان خلاف زميلي في الجامعة، وكان في تلك الفترة يشبه بالضبط إلهًا

رومانيًّا، روحه تزدحم بروائح غريبة، فيما روحي تزدحم بعطانة الكتب القديمة، كل الباقين اختلطوا بأهلي فيما عداه، بعضهم ظنه معلّقًا على الصليب، أيامها كان أبي يعتقد أنني سأنجو بالرغم من عثرات الطريق؛ لذا كان يضع يده على رأسي، ويدعو لي، لم يخطر بباله أن الكتب تعطلني عن السير، لعله رأى أن كتبي في بيت العائلة كانت وديعة طيبة، كأنها في عطلة، ولما فاجأني أسامة خليل وعبدالمولى الهاربان لنشاطهما السياسي من المطاردة، لما فاجآني آخر الليل بالمجيء، ثم فاجآني قبل الشروق بالذهاب، باركهما أبي ودعا لهما، لكنني لما فيما بعد فعلت مثلما فعلا مع كتبي، واختلست بعض كتب من خزانة أحمد طه، وكذا اختلست بعض شرائط فيروز من خزانة محمد سليمان، زميلاي في جماعة أصوات، تحاشيت النظر في عينيْ أبي، في بيت أبي كانت كل كتبي وديعة طيبة، لكنها في بيتي وبعد زواجي أصبحت قلقة، كأنها تخاف ألا يراها أحد سواي، تخاف من بعض يأسي وبعض فتوري، فيما بعد سوف تنعشها في الخفاء، ودون أن أدري، أصابع بريئة غير مدربة، أصابع ما زالت ترتبك، أصابع ابني، غرفة كتبي هي ذاتها غرفته، وكأنني لم أفطن سوى بعد طويل وقت، إلى أنه يكبر، وأن الكتب تحاصره،



وأنها أصبحت تحت أقدامه وفوق رأسه، حتى إنها أجبرت فضوله على النبش فيها، ولما نبش استسلم، هكذا أعتقد؛ لذا أثق في أنه سيفهمني، يروي البعضُ أن أحد مريدي الأستاذ محمد جلال كشك، التقاه على الطريق، فاستوقفه وحكى له آخر أحلامه، قال: رأيتني أمس أفارق الحياة، ورأيتهم يضعونني داخل النعش، ويضعون معي كتبي التي كنت أداوم على قراءتها، فاستغربت، ولما أنزلوني إلى القبر، فوجئت بهم يُنزلون الكتب أيضًا، فالتقطت أقرب كتاب إلى يدي، كان كتاب «ودخلت الخيل الأزهر»، فجهرت بعنوانه، وبكيت، وعندما استيقظت تمنيت أن أراك، وها نحن، ضحك الأستاذ جلال كشك، لكنه لما انفرد بنفسه، استشعر حلاوة الوصية، واعتبرها بشارة، فاستدعى ابنه، وقال له: عندما أموت، ضعوا كتبي معي، وأعيدوا نشر «ودخلت الخيل»، هكذا روى خلصاؤه، ولكنّ بعضهم قال: لا أستطيع أن أصدّق موته ما دامت كتبه التي قرأها حية معه، كما لا أستطيع أن أصدّق حياة كتبه ما دام هو قد مات، ثم أشار بسبابته ناحيتي وسألني: ما رأيك؟ قلت: رأيي تدلّني عليه جغرافيا بيتي، الذي يتكون من غرفتين للنوم، واحدة لنا: زوجتي وأنا، وواحدة لهما: ابني وكتبي، ومطبخ وحمام، وصالة من ركنين، ركن للطعام، وركن للأنتريه، مع أننا لا نستقبل أحدًا إلا مضطرين وغير راضين، وللتصحيح لا بد أن أعترف بأن الكتب في كل مكان، في غرفتَيِ النوم، في المطبخ، في ركنَيِ الطعام والأنتريه، وتحت الأسِرَّة، وتحت المقاعد، وفوق السطح العالي للدولاب البالاكار، وفي النيش، وفي ضلف التسريحة، وفي بعض الأدراج، وفي الفراندة الخلفية، كأنني أسير على الطريق الذي قطعه قبلي كل العشاق؛ عبدالمنعم تليمة، ومحمود الهندي، وملك عبدالعزيز، فمن ذا الذي سبقني فعلًا، وقال: إن الجنة العذراء لا يمكن أن تكون بغير كتب؟ وهل سيجرؤ أحدهم أن يدفن كتبي معي؟ ليت أحدهم يجبرهم على التسليم بأن روحي استنفدت جسومًا كثيرة قبلي، كلها جسومي، وأن أول من سيقابلني على باب قرافة الكتب المستعملة، هو سيدي المازني، الذي سوف أعيد فهم عرجه، وأعلّله بالكتب التي حملها، ليت أحدهم يجبرهم على التسليم بأن روحي لن تهدأ، ولن تستقر إذا ذهبت وحدها إلى البرزخ، أنا الموقّع أدناه عبدالمنعم رمضان، وأبي مصطفى، وأمي فاطمة، وعلامتي الإقامة الدائمة تحت سقف واحد، أنا والكتب، في انتظار المخلِّص، الإقامة الدائمة في انتظار المخلِّص.

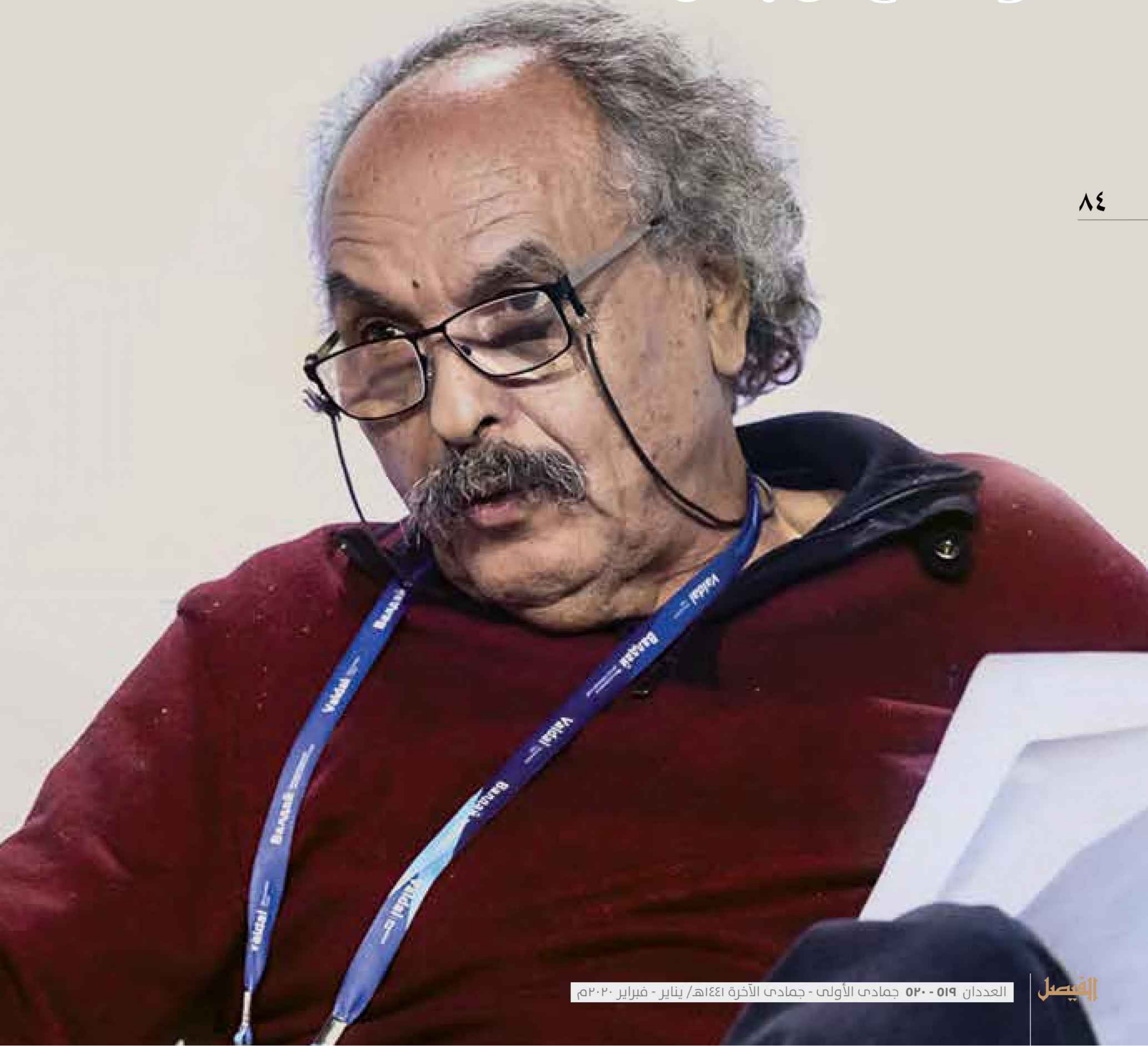


ذكر أن راشد الغنوشي انتقل من اعتبار الثورة فتنة إلى الاندراج فيها

محمد الشريف فرجاني:

حركات اليسار تلتقي مع الليبراليّة المتوحشّة

وتدافع عن بعض أشكالها



بأيّ معنى تكون الثورة، وهي المحيلة على التغيير والتجديد والتقدّم، محافظةً؟ ما هي ظروف نشأة الثورة المحافظة وأهمّ خصائصها وتحوّلاتها؟ بأيّ معنى يمكن أن نعتبر الثورة المحافظة قضيّة راهنة؟ وما هي صلاحيّة المفهوم في تحليل الوضع السياسي العربي الراهن وتحوّلاته؟ وهل يمكن قياس الثورة المحافظة الناشئة في الغرب على الوضع السياسي العربي الحالي؟ وما هي مظاهر ذلك؟ كيف ارتبط المفهوم بما يمكن أن نسمّيه «الكونيّة الزائفة في مقابل» الكونيّة الحقيقيّة؟

تمثّل هذه الأسئلة أبرز عناصر الحوار الذي جمعنا بالبروفيسور محمّد الشّريف فرجاني، أستاذ العلوم السّياسيّة والدّراسات العربيّة في جامعة ليون الثّانية بفرنسا، ويهتمّ أساسًا بالبحث في علاقة الدّينيّ بالسّياسيّ في المجال العربيّ والإسلاميّ. من أهمّ دراساته وقد صدرت بالفرنسيّة أطروحته حول «العلمانيّة وحقوق الإنسان في الفكر السّياسيّ العربيّ المعاصر»، ثمّ بحثه في «محاور البحث في الإسلاميّات والعلوم السّياسيّة المطبقة على العالم العربيّ وإشكالياتها»، وكذلك كتابه «الإسلام السّياسيّ والعلمانيّة وحقوق الإنسان»؛ وكتاب «سبل الإسلام، مقارنة علمانيّة للوقائع الإسلاميّة»، وكتاب «السّياسيّ والدّينيّ في المجال الإسلاميّ» (تُرجِمَ إلى العربيّة)، وكتب -أيضًا- عن «الدّين والتّحوُّلات الدّيمقراطيّة في حوض البحر الأبيض المتوسط وهو كتاب مسبوق بآخر صدر بعنوان «السّجن والحريّة»، وصدر له كذلك «العلمنة والعلمانيّة في الفضاءات الإسلاميّة» (صدر بالعربيّة)، ليكون أحدث إصدارته: «في إسلام الأمس وإسلام اليوم».

هنا حوار معه حول كتبه وعدد من القضايا:

• أستاذ الشريف فرجاني، في الآونة الأخيرة كنت في مؤتمر دولي في روسيا، وكتبت مقالًا بالفرنسية وآخر بالعربيّة وأثرت في هذه المناسبات وغيرها ما يُسمّى الثورة المحافظة، وهو مفهوم ظهر منذ سنة ١٩٢٧م في الأطر الفنيّة والأدبيّة، ودخل مجال العلوم السياسيّة بعد الحرب العالميّة الثانية في الغرب، ولكنّه غير متداول كثيرًا في السياقات العربيّة والإسلاميّة؛ لذلك من الضروريّ اليوم تقريب هذا المصطلح من السياقات المهتمّة بالسياسات العربية.

■ أنت أشرت إلى مقالات صدرت أخيرًا، ولكن قبل ذلك كان هناك مقال كتبته في موقع المسبار للدراسات والبحوث حول صعود اليمين المتطرف والثورة المحافظة، وهذه المقاربة بدأت منذ سنتين تقريبًا، وأنا أتناول بالدرس ظاهرة الإسلام السياسي من زاوية ما يمكن أن يكون لها من علاقات مع الثورة المحافظة التي تبلورت في بداية القرن العشرين وتحديدًا في ما بين الحربين العالميتين. وهذه الفكرة التي طرحت لأوّل مرّة بصورة منظَّرة ومباشرة سنة ١٩٢٧م بقلم هيغو هوفمنستال في خطاب حول «الآداب والفضاء الروحي للأمة» والمقصود به الأمّة الألمانيّة، لا يمكن فهم الكلمات باعتبارها فضاء روحيًّا للأمّة، ولكي نفهم ذلك يجب أن نتمثّل الوضع الذي كانت عليه ألمانيا بعد الحرب العالمية ونتائجها من خلال معاهدة فرساي (١٩٢٠م) التي فرضت شروطًا مجحفة على ألمانيا، واعتبرها الشعب الألماني مهينة وتَحُدُّ من سيادة بلاده، ونظر إليها باعتبارها مؤامرة ضد ألمانيا ودورها التاريخي، وسنرى كيف أن هذا المناخ سيساعد هتلر على كسب ثقة الشعب الألماني وجره وراء أيديولوجيته النّازية. ونجد من بين مُنَظِّرِي الثورة المحافظة في حقبة ما بين الحربين من التحق بالنازيّة، فهناك علاقة بين الثورة المحافظة والفاشية والنازية، وإن لم تكن علاقة تماهٍ كلِّيّ فإن هناك امتدادات تربط بينها، ومن ذلك أن أطرافًا من هؤلاء التحقوا بهذه الأيديولوجيات فيما بعد. من أمثال مارتن هايدغر الذي مَثَّلَ مع أوسفالد شبينغلر وكارل شميت أهمّ مُنَظِّرِي الثّورة المحافظة. حتى نتبين طبيعة هذه الثورة، لا بد أن نعود إلى مميزاتها ونبحث في التّصورات التي استندت إليها.

• بدأ الاستعمال الاصطلاحي لهذا المفهوم سنة ١٩٤٩م في أطروحة الدكتوراه التي أنجزها أرمن مولر

تحت إشراف أحد كبار الفلاسفة وهو كارل ياسبرز، وهي حول الثورة المحافظة في ألمانيا.

■ هذا صحيح، ولكن لا يعني أن الاستعمال السّياسي مرتبط بهذه الأطروحة، وإنّما هو سابق لها، وهي عادت إلى أركيولوجية المفهوم وبحثت في كيفية نشأته وتبلوره وتطوّره، ولكن النشأة كانت في حقبة ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية كما بيَّنْت ذلك، وليس سنة ١٩٤٩م، فذلك عمل أكاديمي يبحث في المفهوم السابق بطبيعته لتلك الحقبة.

• نعم لذلك هو في عنوان أطروحته حدد التاريخ الزمني، بين ١٩١٨ و١٩٣٢م، وهو ما يعني نهاية الحرب العالمية الأولى إلى صعود اليمين القومي الاجتماعي في ألمانيا، وبالتالي فهذا إيحاء بأنّ ما يسمى الثورة المحافظة التي نُظِّرَ لها بعد ذلك أي سنة ١٩٤٩م، مَثَّلَتْ تمهيدًا للنازية والفاشية.

■ لم ينظّر لها وإنما وقعت دراستها دراسة أكاديميّة، ولكن التنظير موجود قبل ذلك لدى شبنغلر وهايدغر وكارل شميت، أي لدى مُفَكِّرِي الثورة المحافظة قبل الحرب العالمية الثانية.

• هل يمكننا الوقوف على أهم خاصيات ما يسمى الثورة المحافظة؟

■ الخاصية الأولى هي الانتقال من رفض الثورة إلى تمجيدها؛ أي التحول من الموقف الذي يعتبر الثورة فوضى وسقوطًا للمدنية والحضارة، وهذا نجده في الكثير من الكتابات حول الثورة، وبخاصة الثورة الفرنسية، التي اعتبرها المحافظون الذين انتقدوا الإعلان العالمي لحقوق الإنسان والمواطن أكبر جريمة ضدّ الإنسانيّة ارتُكِبتْ في تاريخ البشريّة، إلى الموقف الذي يمجّد الثّورة وينوّه بها ويعتبرها وسيلة للخروج من الانحطاط الذي مَثَّلَتْه الأنوارُ والحداثة والديمقراطية وإعلانات حقوق الإنسان، ويدعو إلى تبنّيها واعتبارها وسيلة خلاص ألمانيا والحضارة الغربيّة والبشريّة، فألمانيا في هذا الفكر تُعتبر هي المنقذ للبشريّة. ونحن نلاحظ الشيء نفسه في انتقال راشد الغنوشي مثلًا في تونس من اعتبار الثورة فتنة وفوضى إلى الكلام اليوم عن الثورة وحكومة الثورة والاندراج في الثورة، فالمقارنة مهمة جدًّا هنا.

الخاصّية الثانية هي اعتبار حقوق الفرد وحرياته خاضعة للجماعة، أي لا حقوق للفرد بمعزل عن الانتماء إلى الجماعة، فالحقوق والحريات هي حقوق الأمّة، وهذا ينعكس على مفهوم الحرية، التي لا يُنظر إليها إلا باعتبارها تحرُّرًا من هيمنة كيان آخر. هذه الخاصية تتأسس على تصور ماهوي للجماعة باعتبارها كيانًا منغلقًا، وفي نزاع مستمر مع الآخر في إطار ما يسميه صاموئيل هنتنغتون الحرب بين الثقافات وصدام الحضارات. وهذا الاعتبار يؤدّي إلى تصور للهويات على أنّها «هويات قاتلة» على حد تعبير أمين معلوف، أو «هويات متنازعة» كما يسميها كارل شميت، وهو أيضًا من مُنَظِّرِي الثورة المحافظة؛ وقد اعتبر أن السياسة هي فن تحديد من هو العدو ومن هم الأصدقاء في علاقة بتصور للهويات على أنها هويات متنازعة، أي أنها هويات نقية ومنغلقة والآخرون يتآمرون عليها. ومن هنا كانت هذه الخاصية مشتركة بين كل تعبيرات الثورة المحافظة السابقة والراهنة باعتبارها تنطلق من المفهوم التآمري للتّاريخ، فالآخرون يتآمرون على هويتنا ويتربّصون بها للقضاء عليها. وفي هذا، نجد ما هو مشترك أيضًا مع حركات الإسلام السياسي والحركات السلفيّة، والحركات القومية الشوفينية اليوم سواء كانت في الفضاءات العربية أو في غيرها من الفضاءات مثل: الهند وروسيا والصين والعديد من البلدان التي تتنامى فيها الثورات المحافظة.



عصر المنابع الصافية لهوية الأمة

• هذا سيؤدّي إلى ميزة أخرى وهي ضرورة الخلاص من هذه التحولات نحو التقدم من أجل العودة إلى الماضي.

■ هم لا يعتبرونها تقدمًا بل انحطاطًا؛ فالأنوار انحطاط وكذلك الديمقراطيّة والمجتمعات الحديثة انحطاط بالنسبة إلى عصر ذهبي وماضٍ مجيد يجب إعادة

الارتباط به، وهنا نشير إلى مفهوم الانحطاط لدى شبينغلر ونقد الحداثة لدى هايدغر، ونجد في ذلك أقوى تنظير لنقد حقوق الإنسان والحداثة وتمجيد «العصر الذهبي» الذي يختلف من تعبير إلى تعبير آخر حسب المراجع الثقافية والحضاريّة الخاصة بكل هوية للجماعة المرجع، وهو ما يسمّونه بعصر المنابع الصافية لهوية الأمة والجماعة المرجع، ويتميز لدى كل الثورات المحافظة بتصوّر لما يجب أن يكون عليه النظام الاجتماعي، الذي يجب أن يتماهى مع النظام الطبيعي للأشياء؛ إمّا بالعودة إلى ما يسمى العصر الذهبي الإغريقي القديم والروماني القديم، أو النظام الربّاني الذي حدّد ما يجب أن يكون عليه نظام الجماعة البشرية ونظام الكون، وهو نظام تراتبي يعتبر أنّ المساواة حالة غير طبيعيّة.

• وهنا يُتَحايَلُ على هذه القيم بمحاولة الحديث عنها باعتبارها شعارات، وتغيير مدلولاتها بمصطلحات قديمة.

■ هذا صحيح، فهم انطلقوا من رفض مقولة حقوق الإنسان ومقولات الحرية واعتبارها إباحيّة وخروجًا عن النظام الطبيعي للأشياء، وتنظيرًا لخرق النظام الطبيعي أو الرباني وتعويضًا لحقوق الله أو الحقوق الطبيعيّة بحقوق الإنسان. هذا هو المنطلق، ولكن عندما فرضت تلك المقولات نفسها على الجميع، وعليهم هم أنفسهم، تغيّر الأمر، وأصبحوا يَهتَمون بها بعد أن كانوا يهاجمونها؛ فعندما لحقهم الاضطهاد من طرف خصومهم، ووجدوا أنفسهم ضحايا القمع والاستبداد الذي مارسته عليهم الدكتاتوريات التي تتظاهر بتبنِّيها للحداثة، فتحوا مظلّة حقوق الإنسان؛ لذلك نجد أن تنظير تلك المقولات ومفهوم المجتمع المدني لدى الحركات المحافظة كلّها، بما فيها الحركات الإسلامية في المجال العربي والإسلامي، يقوم على إفراغها من محتواها الحداثي ليضعوا مكانه مضامين قديمة، ومن ذلك أنّهم ينظّرون لمفهوم الحرية على أنّه حقّ الجماعة قبل الفرد.

• هذا السياق المفهومي والتاريخي عَرَفَ نوعًا من المدّ والجزر، فبعد أن ظهر في حقبة ما بين الحربين، انكفأ بعد الحرب العالميّة الثانية أمام المقولات التي هاجمها في البداية ثم أصبح يمجّدها فيما بعد ليعيد فيها النّظر؛ لنلاحظ لاحقًا عودة الثورة المحافظة من جديد في حقبة الثمانينيات، من خلال السياسات العالمية الليبراليّة لدى تاتشر وريغن، لِتَخْفِتَ شيئًا ما بعد ذلك وتعود مع بداية الألفية الثالثة في سياقات متجدّدة. بِمَ تفسِّر هذا المد والجزر بين الثورات المحافظة والموجات الأخرى من النزوع نحو الحريّات التي تعقبها في كلّ مرّة؟

من خواص الثورة المحافظة عدُّ حقوق الفرد وحرياته خاضعة للجماعة، أي لا حقوق للفرد بمعزل عن الانتماء إلى الجماعة، فالحقوق والحريات هي حقوق الأمّة، وهذا ينعكس على مفهوم الحرية، التي لا يُنظَر إليها إلا بوصفها تحرُّرًا من هيمنة كيان آخر

■ هناك نوع من المد والجزر حسَب الظروف القاهرة التي تفرض نفسها على أتباع الثورة المحافظة، ومن المهم الإشارة إلى أن نتائج الحرب العالميّة الأولى لعبت دورًا في ظهور الكثير من الثّورات المحافظة، وإن كان من الصعب إثبات وجود علاقات عضوية مباشرة بين البواعث التي تأسست عليها تلك الثورات في الكثير من البلدان غربًا وشرقًا، فيصعب مثلًا أن نقول: إن هناك علاقات بين الثورة المحافظة في ألمانيا وظهور حركة الإخوان المسلمين في نهاية العشرينيات في مصر أو ظهور حركة محافظة في الهند تدعو إلى التخلص من تأثيرات الثقافات الأخرى والعودة إلى الهوية الهندوسية النقية، وقد تأسست هذه الحركة سنة ١٩٢٤م، أي في الحقبة نفسها التي تبلورت فيها الثورة المحافظة في ألمانيا، وكان لها أتباع حتى في إيطاليا وفرنسا وإسبانيا وغيرها من الفضاءات المسيحيّة. ومع ذلك يمكن القول: إن الحقبة التي أعقبت الحرب العالميّة الأولى حملت مميزات مشتركة لدى أغلب بلدان العالم، وأنها أثّرت في ظهور الثورات المحافظة بشكل أو بآخر. ولعلّنا ندرك حجم الإحباط والبؤس الذي خلّفته الحرب في نفوس النّاس، وهو ما دعاهم إلى أن يرفضوا الواقع ويتعلّقوا بنوع من المحافظة والانكفاء على ذواتهم، ونذكر هنا تلك المعاني التي عبّر عنها ميخائيل نعيمة في قصيدته،

وهي تُـرَاوِح بين الإحساس بالعدميّة ووطـأة ما خلّفته الحرب من بؤس ودمار وخراب، وهو يقول:

«أخي، إن ضجّ بعد الحرب غربيٌّ بأعماله
وقدّس ذكر من ماتوا وعظّم بطشَ أبطاله
فلا تهزج لمن سادوا، ولا تشمت بمن دانا
بل اركع صامتًا مثلي بقلب خاشع دامٍ
لنبكي حظَّ موتانا

أخي، إن عاد بعد الحرب جنديٌّ لأوطانه
وألقى جسمه المنهوك في أحضان خلَّانه
فلا تطلب إذا ما عُدتَ للأوطان خلَّانا
لأنّ الجوع لم يترك لنا صحبًا نناجيهم
سوى أشباح موتانا».

هذه الموجة من الإحباط هي التي مَهّدت لانتعاش الثورة المحافظة، وهـذا الأمـر نفسه نجده في كتابات ألكسندر سولجينيتسن في روسيا، الذي كتب «أرخبيل غـولاغ» حـول القـمع فـي الاتـحـاد السوفـيـيتي في المدة ما بين عامي ١٩١٨م و١٩٥٦م. هكذا كانت نتائج الحرب العالميّة الأولـى انـتـصـارًا لـلـثورة المحافظة، ودعـمًـا لمن تبـنَّـوْا فكر الفاشيـة والـنـازيّـة والحـركـات الشوفينية. ونحن نذكر كيف أنّ حركة الإخوان المسلمين في العالم العربي وكـل الحـركات القوميّة الشوفينية في العـالـم تماهت مـع الـفـاشـيـة والـنـازيـة إبـان الحـرب العالمية الثانية.

وقد عرفت هذه الحركات نوعًا من الجزر مقارنة بالمد الذي عرفته في حقبة ما بين الحربين الأولى والثانية، وقد ارتبط العالم بعد الانتصار على النازية والفاشية وعلى حلفائهم وذيولهم، بعودة قوية لدور الدّولة في ضمان المستوى الاجتماعي مع ما سُمِّيَ بدولة الرَّفَاهية التي أخذت على عاتقها تأمين الحقوق والخدمات الاقتصادية والاجتماعية والثقافيّة، وقد رافق ذلك تشكل المجموعة الاشتراكية التي كانت تراهن على دور الدّولة في ضمان تلك الحقوق على حساب الحرّيات.

• عادة ما يلمس المُطَّلِع على الثورات المحافظة وتاريخها وكيفية اشتغالها، ارتباطها بشكل واضح بمقولة الشعبويّة التي تتمظهر بتبني الحركات المحافظة للمطالب الاجتماعية والاقتصاديّة والدّفاع عنها بشكل نضالي، لتتخلّى عنها بعد ذلك عندما تصل إلى الحكم، وتتبنى أعتى نظريات الليبرالية المتوحشة. بِمَ تفسّر هذا التناقض الصّارخ بين خطاب الثّورات المحافظة وممارساتها؟



■ حتّى نفهم ذلك، يجب أن ننظر في تعاقب الحِقَب والنّماذج التي مرت بها تلك الثّورات المحافظة، أي منذ حقبة ما بين الحربين وصولًا إلى النّماذج المعاصرة، مرورًا بحقبة ما بعد الحرب العالميّة الثّانية، ثمّ حقبة السّبعينيات فالثّمانينيات. وتلك المراحل تثبت أن تعبيرات الثّورة المحافظة تسود حينًا وتَخفِتُ حينًا آخر، وهو ما عبّرتُ عنه سابقًا بالمدّ والجزر، ولكنّها تبيّن أيضًا أن الأمر يتعلّق أساسًا بمسألة دولة الرَّفَاهية التي دافع عنها كاينز (John Maynard Keynes) في إطار ما يمكن أن يعتبر هرطقة ليبيرالية. فكاينز كان ليبراليًّا ولكنه نادى بضرورة أن يكون للدولة دور اجتماعي وهو ما لم يكن موجودًا في الليبرالية الكلاسيكية ولذلك قلت: إنه يمثل هرطقة في السياق الليبرالي ساعد على انتصارها بعد الحرب الثانية أزمة الثلاثينيات الاقتصاديّة، إضافة إلى ما كان للدولة من دور اجتماعي في المنظومة الاشتراكيّة. وقد تَبَنَّتْ الدّول المستقلة عن الاستعمار هذا التصور من منطلق الاقتناع بأهمّية دور الدّولة في النّهوض والبناء وتأمين الحقوق الاجتماعيّة والاقتصاديّة لمواطنيها. إلَّا أنّ ذلك سينتهي في السّبعينيات مع ظهور الليبرالية الجديدة التي سوف تهجم بصورة لا سابق لها على الدّور الاجتماعي للدّولة معتبرة إيّاه مدخلًا للكليانية وللقضاء على الحرّيات؛ وقد عبَّر الرّئيس الأميركي ريغن في خطابه الذي ألقاه عندما دخل البيت الأبيض، قائلًا: «الدولة ليست الحلّ بل هي المشكل»، وأكَّد على وجوب التقليص من دور الدولة. وقد كان ذلك منطلقًا للسياسات الليبراليّة الجديدة في أميركا، وقد تواصلت فيما بعد مع جورج بوش الأب والابن، لتُفرض اليوم بصورة لا سابق لها مع ترمب، كما انتصرت أيضًا في بريطانيا مع مارغريت تاتشر، ثم مع تيريزا ماي، واليوم مع جونسون، وفي الهند وفي الصين وفي روسيا وفي كل دول أوربا الشرقية. لقد تزامنت تلك الهجمة على دور الدّولة مع عودة جديدة وقوية للثورة المحافظة، في ارتباط وثيق بين الظاهرتين. وكان ما عرفته حقبة بداية التسعينيات، بعد سقوط جدار برلين، مراهنة على أن الانتصار على المنظومة الاشتراكية سيؤدي إلى انتصار الرأسمالية على صعيد عالمي وفي ارتباط بها انتصار الدّيمقراطية، وقد عبّر عن ذلك فرانسيس فوكوياما في كتابه «نهاية التاريخ»، ولكن هذا التفاؤل سرعان ما تراجع نتيجة ما آلت إليه التّطوُّرات في أوربا الشّرقية من تصفيات عرقيّة وعودة قويّة للشوفينيّة والمحافظة الدّينية، وحلَّت مكانه تلك النظرة التشاؤمية التي جاء بها هنتنغتون في كتاب «صدام الحضارات» وتنامي نزعة الحروب بين الهويّات، وبالتالي عودة انتشار الثورات المحافظة.

الثورات المحافظة ضالعة في النتائج المأساويّة التي يعاني تبعاتها كلّ الشعوب، بما في ذلك شعب الولايات المتحدة الأميركيّة والشعوب الأوربيّة، فليس هناك شعب لا يعيش مآسي الليبرالية الجديدة

الليبرالية المتوحشة

● هذه الثورات المحافظة في جوهرها ضد القيم الكونيّة، ولكن كأنّها ضد تطوّر مفهوم الدولة الحديثة أيضًا، هل هذا صحيح؟

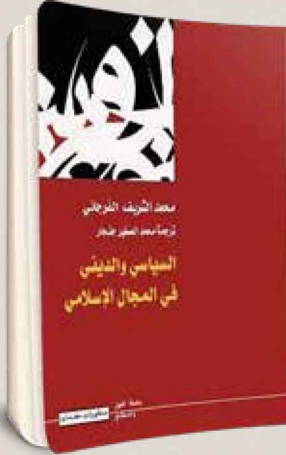
■ الدّولة الحديثة تصدّت للثورة المحافظة منذ البداية وانتصرت عليها؛ لذلك فتلك الثورات تحاول دائمًا أن تثأر منها، ولذلك أيضًا هي تنتعش من أزماتها بشكل متواصل، وتعود مجدّدًا في كلّ مناسبة تسمح لها بذلك؛ فأزمة الدولة الحديثة اليوم توفر الأرضية لعودة تعبيرات الثورة المحافظة، وهي تراهن على اندثار الدولة الحديثة لتحقيق حلمها بنظام يعادي تصوراتها، وتعتمد في ذلك على نتائج الليبرالية الجديدة المتوحشة، التي توافرت لها الظروف من خلال اندثار الاتحاد السوفييتي وسقوط جدار برلين حتّى تَتَعَوْلَمَ. فالليبرالية الحديثة كانت منحصرة في بعض الدول وهي أساسًا الولايات المتحدة الأميركيّة وكندا وبريطانيا، وأدّى سقوط المنظومة الاشتراكية إلى فتح الباب أمامها نحو فضاء العولمة؛ وقد سعت في إطار هذا الفضاء الواسع إلى فرض نمط من الثقافة والعيش يصفه بنجمين بربار في كتابه بـ«مكدلة» للعالم -World McDonalization- في استعارة لتسمية بعض المنتوجات الأميركيّة التي تغزو العالم والتي تبدأ بـ(Mc) مثل ماكدونالد وماكنتوش وغيرها، وقد اعتبر أن في ذلك قضاء على الخصوصيات الثقافية والاجتماعية والسياسية لمختلف المجتمعات باسم كونيّة زائفة ومشوّهة تريد أن تفرض على العالم بأكمله نمط مجتمع ما وهو المجتمع الأميركي، أو جزء منه لأن المجتمع الأميركي نفسه ضحية لهذا النّمط. وفي المقابل فإنّ بربار يسمّي مقاومة تلك الكونيّة الزّائفة

«جهادًا»؛ لأنّه تفطّن إلى أنّ تلك المقاومة لا تتأسّس على نوع من التضامن بين المجتمعات البشريّة، بل هي مقاومة على أساس هويّات منغلقة تعتبر نفسها نقيّة، وتنظر إلى الآخر بعين الرّيبة والرّفض، وهو لذلك يسمّيها هويّات «قبليّة». وقد جاء كتاب بربار بعد كتاب «صدام الحضارات» لهنتنغتون، ليقول له: إنّ مآل العالم ومستقبل البشرية ليس الصدام بين الحضارات، وإنّما هو بناء كونيّة جديدة قوامها فيدراليّة الخصوصيّات، أي الكونيّة التي تبنى انطلاقًا من التجارب الخاصة بالشعوب والأمم لصهرها في إطار كونيّة يبنيها الجميع معًا، ولا يفرضها طرف من الأطراف على الآخرين انطلاقًا من خصوصيّته هو، كما سار الأمر إلى حد الآن مع الأنظمة الاستعماريّة والإمبرياليّة الجديدة التي تمثّلها الولايات المتحدة الأميركيّة، فتلك كونيّة زائفة؛ لأنّها تنطلق من خصوصيّات ثقافة محدّدة تعتبرها معيار الكونيّة، وتريد أن تفرضها على الآخرين وتمحو خصوصياتهم.

• لعلّ هذه العولمة الزائفة بنتائجها المأساوية مثّلت جانبًا ممّا تجنيه الشّعوب على أنفسها، وهو أمر يمكن ملاحظته منذ نشأة الثّورة المحافظة، مرورًا بأهمّ مراحلها التّاريخيّة إلى اليوم، فما زالت الشعوب تذهب إلى صناديق الاقتراع وتقوم بانتخاب القوى المحافظة، وسواء كان ذلك عن ثقة أو إيمان أو جهل أو غياب وعي، فإنّ النتائج دائما تأتي ضدّ مصلحة الشّعوب، وتؤدّي إلى الإضرار بحرياتها الفرديّة وحقوقها الاجتماعيّة والاقتصادية والثّقافية. فما الذي يحصل في عقول هذه الشعوب؟

■ من السهل جدًّا على الحركات الهويّاتية والمحافظة والدينية والشوفينية القومية أن تتلاعب بمشاعر الناس الذين هم ضحايا هذه الكونيّة الزائفة.

وهذا الأمر يتواصل في ظل ما نلاحظه من غياب الوعي بالعلاقة بين الثورات المحافظة والليبراليّة الجديدة في كل الكتابات التي نقرؤها وفي جُلِّ الخطابات السياسية التي نسمعها، وليس هناك تركيز بما فيه الكفاية على ضلوع تلك الثّورات المحافظة في النتائج المأساويّة التي يعاني تبعاتها كلّ الشعوب بما في ذلك شعب الولايات المتحدة الأميركيّة والشعوب الأوربيّة، فليس هناك شعب لا يعيش مآسي الليبرالية الجديدة. ونحن نرى تعبيرات الثورة المحافظة في كل المجتمعات من أقصى اليمين في أوربا إلى المحافظين الجدد في أميركا إلى الحركات القومية الشوفينية في بلدان الجنوب... كلها تستثمر الغضب من نتائج عولمة الليبرالية الجديدة، وتأخذه في الحسبان، كما فعل هتلر في ألمانيا فيما بين الحربين الأولى والثانية، وقد ربط بين القومية والاشتراكية في خطابه، ونلاحظ اليوم الربط بين المسألة الاجتماعية والثورة المحافظة لدى الإسلاميين والقوميين الشوفينيين، وأذكر في هذا السّياق الكلمة التي ألقاها هتلر بمناسبة عيد الشغّالين في الأوّل من شهر مايو ١٩٢٧م، ويمكن أن نتبيّن من خلالها بوضوح استثماره للأوضاع المأساويّة التي تسبب فيها النّظام الرأسمالي، يقول: «نحن أعداء النظام الرأسمالي الحالي الذي يستغِلّ الضعف الاقتصادي، بأجوره الظالمة، وتقييمه الجائر للإنسان استنادًا لثروته ولما يملكه عوضًا عن ذاته وإنجازه، ونحن عازمون على القضاء على هذا النظام بكلّ السبُل». وهذا الخطاب هو ما نجده في خطابات جميع الثورات المحافظة أمام الأزمات الاجتماعية الناجمة عن الرأسمالية المتوحشّة، وتشترك جميعها في التأكيد على المسألة الاجتماعية للتحقير من مسألة الحريات والمساواة، وهنا مكمن الداء الذي تلتقي عنده الشعبويات اليمينية واليسارية.



• هذا الخطاب صحيح أنه لم يتواصل لاحقًا بعد الوصول إلى السلطة ولكنه يلتقي الخطاباتِ الاشتراكيةَ واليسارية والتقدمية بصورة عامة، وهنا نلاحظ كأنه للوصول إلى السلطة تُستَخْدَم الحقوق والحريات الاجتماعية والاقتصادية ولكنّه عند الوصول إلى الحكم يمارس ضد ذلك.

■ علينا أن ننتبه إلى أن حركات اليمين المتطرف اليوم هي التي تتحدّث عن ضحايا الليبراليّة الجديدة، هذا ما تقوم به في فرنسا مارين لوبان، وما يقوم به اليمين المحافظ في أوربا الشّرقية وفي الهند وغيرها. في حين أنّنا نجد الحركات

اليساريّة تلتقي الليبراليّةَ المتوحشّةَ، بل تدافع عن بعض أشكالها؛ من ذلك أن بعض اليسار في تونس يساند جانبًا من مواقف الإسلام السّياسي فيما يتعلّق بالطرح الاجتماعي، كما أنّ بعض اليساريّين لا يُخْفُونَ تحالفهم مع اليمين، متعلّلين بأنّه يثير المسألة الاجتماعيّة فيما يعِد به من سياسات. وقد تناسى هؤلاء أنّ الاعتبار الحقيقي للمسألة الاجتماعيّة يكون لدى الحداثي والاشتراكي الحقيقي ولدى الديمقراطيين بالربط لا بالفصل بين المسألة الاجتماعية ومسألة الحريّات والمساواة. فالحركات المحافظة، تؤكّد على أنّ مسألة الحرّيات ليست أولويّة مُلِحّة الآن، وأنّها يمكن أن تخضع لتراتب الأولويّات، وهي، في حقيقة الأمر، إنّما تعلن التّضحية بالحريّات والمساواة باسم أولوية المطالب الاجتماعية، وتقول: إنّ الّذي يموت جوعًا لا تهمّه مسألة الحريات؛ لأنّها مسألة رفاهية، ويقول قيس سعيد، الرئيس التونسي الحالي في تونس: «الشعب لا يطالب بذلك، وإنما هو يريد الخبز والكرامة والشغل»، وقد وصفت إحدى الصحفيّات المرافقات له من يتحدّثون عن الحريّات والحداثة بكونهم «المرَفَّهون الذين لا يفكرّون إلّا في مصالحهم ولا تعنيهم هموم الشعب الحقيقيّة». هذا هو نفسه ما كان مكمن الداء مع هتلر حتى مع موسوليني الذي كان يقول الشيء نفسه. والإشكال أن تكون الحركات اليساريّة طرفًا في هذا المسار الذي يقبل التضحية بجانب من مقولاته الأساسيّة في سبيل مطالب اجتماعيّة، ليلتقي بذلك مع تعبيرات الثّورة المحافظة الأكثر خطورة.

خطابات اليسار المتأرجحة

• لكن الحركات اليساريّة والتحرريّة الحقيقيّة التي تؤمن بالمساواة المطلقة وبالربط بين مسألة الرفاهية الاقتصادية والاجتماعية ومسألة الحريات من دون تغليب جانب على آخر، ما الذي يجعلها اليوم تفشل في إقناع الجمهور الواسع بمشروعها وبضرورة الربط بين الأمرين؟

■ مشكلتها أنّها لم تستطع أن توفّق بين المطالب الاجتماعية ومسألة المساواة والحريّة، انظر إلى خطابات اليسار على مستوى العالم مثلًا، فهي تتأرجح، وتجد فيها دائمًا التركيز على مسألة العدوّ الخارجي، وبالتالي فهي تسقط رغم أنفها في نظريّة المؤامرة التي هي في صلب أفكار الحركات المحافظة، وتركّز على شعارات نضاليّة فضفاضة ضدّ الإمبرياليّة والصهيونيّة من دون الانطلاق من واقع المجتمعات التي توجد فيها لتنظر في مشاكلها من زاوية الارتباط الوثيق بين الحريّات والمسائل الاجتماعية؛ فأين تجد هذا الارتباط مثلًا في برامج اليسار وفي برامج الأحزاب المعارضة للإسلام السياسي اليوم؟ والحقيقة أنّها برامج تلتقي أفكارَ القوميين الشوفينيين والإسلاميين في اعتبار أولويّة المسألة الاجتماعيّة على مسألة الحريّات والمساواة. هذا يعني أن اليسار لم يستطع أن يوفق بين المسألتين، وبهذا سينتهي إلى عدم الوفاء بالوعود في كليهما كما فعل هتلر والفاشية. لذلك أعتبر أن الأزمة التي عليها الحركات الحداثيّة بصورة عامة تكمن في أنها لم تتخلّص بما فيه الكفاية من تلك المقابلة بين المسألة الاجتماعيّة ومسألة الحقوق الفرديّة والمساواة.

• هذه المعضلة التي تبدو لدى الحركات اليساريّة والحداثيّة عمومًا، التي من المفروض أن تكون ضدّ كلّ الثورات المحافظة، أليست نابعةً أساسًا من إشكال في مستوى الخطاب الذي تقدّمه، والذي يفتقد إلى إستراتيجيّات واضحة، وهو ما يجعل تلك الحركات غير قادرة على الاستقطاب؟

■ المفروض أنّ هذه الحركات اليساريّة والحداثيّة تناهض الثورة المحافظة، ولكن هل الوعي لديها متحقّق بأن الإسلام السياسي والحركات القومية الشوفينية تنخرط في إطار الثورة المحافظة؟ هل نجد أثر الوعي بهذه المسألة في خطاب النخب السياسيّة اليوم؟ الجواب: لا، فهي غائبة تمامًا وليس هناك وعي بأن هناك ثورة محافظة كونيّة اليوم، وأنّه لا يمكن مقاومة الليبراليّة الجديدة من دون مقاومة تعبيرات الثورة المحافظة بمختلف أشكالها، فهذا الوعي منعدم في خطابات الحداثيين الرّاهنة، وفي جُلّ الخطابات التي تتنافس مع حركات الإسلام السياسي ومع الحركات القومية الشوفينية، من دون أن تقطع تمامًا مع الأرضيّة التي تنتعش في ظلها حركات الثورة المحافظة. أمّا الشعوب فهي كلّها تعيش تحت وطأة الحياة اليوميّة ومآسيها التي لا تسمح لها بأن ترتقي تلقائيًّا إلى نظرة استشرافيّة للمستقبل، وأن تفهم الأسباب الكامنة وراء مأساتها. وأعتبر أنّ هذا الدور يجب أن تضطلع به النخب السياسيّة، فهي التي وجب أن تنطلق من تلك المآسي لتبحث في أسبابها الحقيقيّة وفي الوسائل التي تمكّنها من علاجها من دون الوقوع مرة أخرى في مآسٍ جديدة.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة

www.alfaisalmag.com

سيرة ذاتية



فيصل درّاج
ناقد فلسطيني

حين كنا نطوف في باريس قبل أن نصل إليها

كيف نمت فينا أسطورة مدينة درس فيها أساتذتنا الجامعيون، وعاش في إحدى كنائسها إنسان شائه الخلق وصفه فيكتور هوغو في روايته «أحدب نوتردام»؟ كيف تجوّلنا في شوارعها قبل أن نزورها، وأنصتنا إلى محاضرات جامعتها الشهيرة ونحن طلاب في جامعة صغيرة بعيدة؟ أجاءت أخيلتنا من شهرة مدينة عاشت أكثر من ثورة، أم من شباب حالم ألغى المسافة بين الحاضر والمستقبل؟

كانت باريس، في ذاك الزمان، أسطورة متعددة الوجوه، ترسلنا إليها أسماء رفاعة الطهطاوي وجمال الدين الأفغاني وبلزاك، وصفة «مدينة النور» التي استقرت في أكثر من كتاب. وكنا، في ذاك الزمان، طلابًا جامعيين نعشق الروايات ويؤنسنا فضاؤها الرحيب، ونرى أنفسنا أبطالًا روائيين، نلوذ بكتب فلسفية صعبة الأسلوب، ونعتقد أن القراءات الصعبة من علائم الحكمة، ومدخل إلى روايات جميلة الأسلوب سنكتبها ذات يوم.

قرأت في سَنَتِي الأخيرة بقسم الفلسفة، في جامعة دمشق، رواية «أديب» لطه حسين، تخيّلته طالبًا يتعكز عماء مبصرًا، يقوده من محاضرة إلى أخرى، يتعلّم الفرنسية واللاتينية، ويعوّض قصور العينين بجمالية التعلّم وتعاليم الإرادة. نظر أستاذي الدكتور عبدالكريم اليافي إلى عنوان الرواية وقال: «جميل أن تتعلّم من أعمى علّم غيره وغدا عَلَمًا، وجميل أكثر أن تتعلّم الصبر ومبادئ الأمل». كنت شابًّا قليل الصبر، يأمل الدراسة في جامعة فرنسية.

اخترت رواية طه حسين، وانكبّ طالب آخر قومي الهوى على قراءة رواية سهيل إدريس «الحي اللاتيني»، التي سجّل فيها ما عاشه في العاصمة الفرنسية. كان الطالب شغوفًا بأناقة مضطربة الألوان، عريض الشاربين قروي الأصول يتمسّك برباط العنق، كما لو كان الرباط امتدادًا لأنفه وشاربيه العريضين، ويحسد السارد على صدفه السعيدة المتوجة بالجميلات.. وكان كسارده الأثير يؤمن بانبعاث عروبي قريب، سيجبر الطلبة الفرنسيين على التعلّم في جامعات عربية. وعلى خلافه كان ثالث يساري الميول، يمسك بقلم رصاص ويقرأ رواية السوفييتي إيليا إهزنبورغ «سقوط باريس»، ويناجي نفسه أن أكثر من مدينة عربية سقطت، تنتظر روائيين يكتبون عنها، وأننا كعرب نعدُّ السقوط مقدمة للانتصار، واشتداد الأزمة شرط انفراجها الوشيك. وهو الوحيد بيننا الذي كان طالبًا احترافيًّا، تابع درسه بهدوء ودرس علم الاجتماع، أزاح الأحلام وارتضى بمهنة ثابتة... وكم كنا نفرح، نحن الثلاثة، بالصفحات الأولى من رواية إرنست هيمنغواي «الشمس تشرق ثانية» ١٩٢٦م، التي تصف «بارات» باريس الليلية المتجاورة، وليلًا كأنه نهار، وبائعة هوى ترنو إلى عشاء مع جاك بيرنز، بطل الرواية الذي أعطبته الحرب. وحين تحوّلت الرواية إلى فِلْم هوليودي رأيناه أكثر من مرة، لا انجذابًا إلى بطلته «آفا غاردنر»، «أجمل حيوان على وجه البسيطة»، كما كان يقال، بل إلى شوارع «مونمارتر» المكسوّة بظلام شفيف.

رابعنا، وهو الأكثر تفوقًا، كان زاهدًا في الروايات، مستهزئًا بها، يرى المتخيل الفلسفي أرقى من المتخيل الروائي، مستشهدًا «بأنا ديكارت العاقلة»، وبالفكرة المطلقة عند هيغل، وبالوازع الأخلاقي عند كانت، ويختصر الخطاب الروائي إلى فُلكلور فلسفي فقير. يرى الفلسفة مهد الحكمة وعلمًا للعلوم والباعث الفكري على الثورة، بينما الرواية شخصيات وحكايات، تقنع بها العقول الكسولة،... وأن علينا «كفلاسفة شباب» أن ندفن الماضي، وأن نستقدم المستقبل من موروث فلسفي كوني، وأن نتمسك بصبر الأنبياء.

الناظر إلى ركن هامشي في مقهى جامعة دمشق، صيف ١٩٦٩م، كان يرى طلابًا أربعة تحلّقوا حول طاولة، يحرّكون أيديهم ويرفعون أعناقهم كأنهم يتصايحون، يقلّبون صفحات كتب ويطلقون قهقهات راضية. لو مرّت عين الناظر على عناوين الكتب لقرأ: «تأملات ديكارتية» لهوسرل، الزمان الوجودي لعبدالرحمن بدوي، ماركسية القرن العشرين لروجيه غارودي، وفصوص الحكم لابن عربي تحقيق المصري أبي العلاء عفيفي. كانت الكتب، في شبابنا، كيانًا هائل القامة، أثيريّ القوام، مضيئًا، أليف الصوت، نسأله أن ينعم علينا بسره المتعالي الذي توسلناه طويلًا، وبقي سرًّا.

سيقول ثمانينيٌّ، لا يُقنع أحدًا، عرفتُه مصادفة في طور الشيخوخة: «الحمد لله الذي وقاني فتنة الكتب» ضحك وقال: قرأت هذا في كتاب. لم أكن أدري أنه قرّر أن يقرأ في سن متأخرة، بعد أن اقتنع طويلًا أن المعرفة تأتي من الأناقة الرسمية وتوسّل رضا المسؤولين الكبار.

طلبة أوكلوا الكلام إلى حركات رؤوسهم

الطلبة الذين أوكلوا الكلام إلى حركات رؤوسهم كنا «نحن»، أربعة من قسم الفلسفة، أنهوا دراستهم، وقرّروا دراسة عليا في فرنسا، تعطيهم لقبًا يساويهم بأساتذتهم. الأكثر تفوقًا وضجيجًا، وهو من بلدة خارج دمشق (كان يتضاحك ويقول: «سأقف على كتفَي الخرّيج الأعلى قامة»). كان كل منا يعلن عن موضوع «أطروحته» القادمة. ضبط صاحب الضجيج ربطة عنقه وقال بكبرياء: «المنطق المتعالي بين هوسرل وكانت»، وأكمل أن المتعالي هو «الترانسندنتالي»، بلغة أهل الاختصاص، وهو موضوع عويص اختص به قليلون. سألته عن دراسته بعد أربع



كانت باريس، في ذاك الزمان، أسطورة متعددة الوجوه، وكنا، في ذاك الزمان، طلابًا جامعيين نعشق الروايات ويؤنسنا فضاؤها الرحيب، ونرى أنفسنا أبطالًا روائيين، نلوذ بكتب فلسفية صعبة الأسلوب، ونعتقد أن القراءات الصعبة من علائم الحكمة، ومدخل إلى روايات جميلة الأسلوب سنكتبها ذات يوم



سنوات على وصوله إلى «مدينة النور»، كما كان يقول، أجاب: ما زلت في حيثيات الموضوع، أتعلّم الألمانية، ضرورة البحث الجاد كما تعلم. ومرّت عشر سنوات بعدها، وقال: أتقدّم في الدراسة رويدًا رويدًا، وتعلّمت الإنجليزية. عرفت بعد أربعة عشر عامًا أنه يعمل في جنوب باريس مراقبًا في مدرسة ثانوية، بفضل إتقانه للغة الفرنسية وحصوله على الجنسية.

الطالب القومي الهوى اختار «أطروحة» عنوانها: «فكرة الحرية عند جان بول سارتر وأثرها على الفكر القومي العربي المعاصر». استلهم الموضوع من رواية سهيل إدريس، التي «قرّرت» عالمًا متحوّلًا، يدحر الشرقُ فيه الغربَ، ويأخذ العربُ موقعَ الصدارة. وقع بعد عامين من وصوله إلى باريس في غرام فتاة إنجليزية، وارتحل معها إلى لندن، أقنعته بأطروحة عن «مجنون ليلى وروميو وجوليت»، أقلع عنها بعد أن هجرته الفتاة، وانقطعت أخباره.

رابع الطلبة الأربعة، أي أنا، كان مشدودًا إلى موضوع: الاغتراب، الذي ظنّه محدودًا، جاهلًا أنه يفترش الفلسفة الحديثة كلها وإلى صورة الإنسان المغترب الذي انتزع منه، قسرًا، جوهره، وتطلّع إلى استعادة جوهره المفقود، في لحظة انبثاق قادمة. لم أكن أدري أن المغترب، يضلّه الطريق ويرمي عليه باغتراب متوالد لا شفاء منه. الثالث، كما أشرنا، غدا عالم اجتماع مطمئن.

كنا نهندس مستقبلًا فوق أرض رخوة، يحوم فوقها زمن مخادع، وتنتظرها أكثر من كارثة، تحوّل رغباتنا إلى مفاجآت جارحة. كانت تلك الرغبات بريئة رغم كلمات

متبخترة وأذرع مرفوعة، تحاكي بوعي، أو من دونه، أساتذة جامعيين لهم هيبة العلماء، وأخلاق تبعث على التبجيل، كما لو كانوا أبطال رواية تحضّ على الفضيلة.

زمن يعبث بالأرواح

كنا فخورين بأساتذة ممتازين وننتظر أن ينظروا إلى تلامذتهم بِفَخَارٍ، لولا اختلاف الزمن الذي يعبث بالأرواح ويغيّر الأحوال. التقيت أستاذي الجليل الموسوعي الدكتور عبدالكريم اليافي بعد ثمانية عشر عامًا من سفري وقد دخل شيخوخة متصوّفة، قال مرحبًا: «إن كنت تحسن الترجمة فلك عندي أكثر من مساعدة، فأنا مسؤول في دار نشر نشيطة، وضعت تحت تصرفي وحدي سيارة. يمكن أن تترجم وتتبقى لك فلسفة الاغتراب في أوقات الفراغ». التمعت عيناه الزرقاوان الصغيرتان، وسأل: هل ما زلت تقرأ المعرّي وروايتي ألدوس هكسلي «العالم الطريف الجديد» وجورج أورويل «١٩٨٤»؟ كان قد أعارني الروايتين أيام الجامعة. غمغم، وقال: إنك قرأتهما قبل الأوان وشدّ معطفه العريض ومضى. أمَّا لماذا تصوّف وبقي يكره «ربطة العنق» فشأن من شؤون الزمن، الذي يضيق بالأسئلة.

الأستاذ الشهير الآخر كان الدكتور بديع الكسم، الذي وزّع دراسته العليا على جنيف وباريس، ونشر كتابه «البرهان في الميتافيزيقا» عند «دار المطبوعات الفرنسية» في باريس، وكتابًا صغيرًا بالعربية عن «رامبو»، ربما نشره في دمشق. كان يبدو لتلاميذه دائم التجهُّم، يلقبونه «ماليبرانش» نسبة إلى الفيلسوف الفرنسي الصعب الأفكار الذي كان يدرّس له بين آخرين. طلبنا منه المشورة قبل السفر، فأجاب: «الفلسفة هي الميتافيزيقا؛ تتأمل أسئلة الموت والزمن والموت واللانهائية، وما خلا ذلك علم اجتماع». وكم فرحت بحضوره مستمعًا إلى محاضرتي عن «نهاية التاريخ» بعد ثلاثين عامًا في أسبوع قسم الفلسفة في جامعة دمشق. سألني بوجه متقشّف الحركات عن الفارق بين هيغل وكوجيف وفوكوياما. لم يكن بحاجة إلى إجابة، بل كان يوجه تحية إلى تلميذه القديم. سرت معه، فقال: مكتبتي متاحة لك، الكتب كثيرة وزمن قراءتها غير متاح، وفيها شيء من سراب يخذل العينين. نظرت إليه وخمّنت أن قامته زادت قصرًا، وقد تخلى عن حقيبة الكتب التي كانت تلازمه. بعد مدة قليلة رحل.

قال الدكتور بديع ونحن نحاذي حديقة السبكي، يصادفني هنا الأستاذ أنطون، يعمل قريبًا في وزارة الثقافة، جعل من قراءة أفلاطون طقسًا يشبه العبادة. أذكر هذا الأستاذ يتحدّث فرحًا عن باريس، وفرحًا أكثر وهو يتحدّث عن مكتباتها، وكثيرًا ما كان يعطف عليها أسماء عرفها وهو يدرس في السوربون غدت، لاحقًا، أعلامًا في حقل الفلسفة.

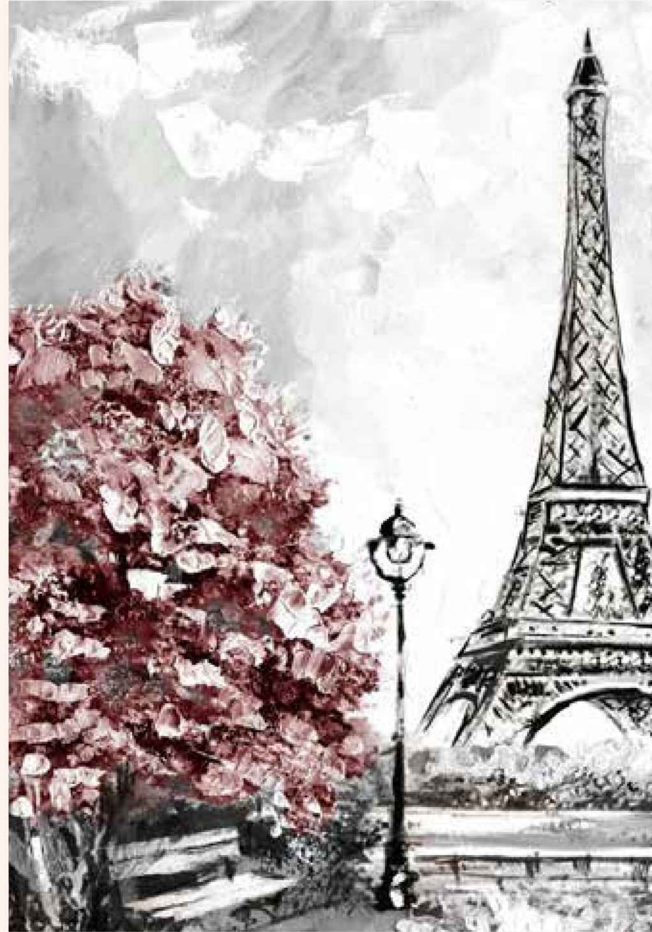
قال لي وأنا بصحبة طالب آخر التمس منه رسالة إلى الفيلسوف بول ريكور: إن كنت مثقفًا «كتبيًّا» تبدأ من ساحة سان ميشيل، تنظر وراءك إلى نهر السين لترى باعة الكتب بصناديقهم المعدنية المستندة إلى جداري النهر منذ زمن طويل، مكشوفة بكتب قديمة وجديدة ومجلات مختلفة العهود، باعتها لا يساومون ولا يتأففون، إن تصفح المارّة الكتب وأطالوا.

إذا صعدت باتجاه بولفار سان ميشيل كان عن يمينك



مباشرة «ماسبيرو» ناشر الكتب اليسارية، إن أكملت الطريق وانعطفت يمينًا تصل إلى دار «بايّو» على مسافة قصيرة منها دار جاليمار، التي كان فيها مكتب لجان بول سارتر وآخر لألبير كامو، وربما ميرلو بونتي، والأخير أكثر عمقًا من غيره. وإذا تابعت السير صعودًا، ولم تنعطف إلى بولفار سان جيرمان، وصلت إلى شارع المدارس، الذي يتفرّع منه ممر ضيّق فيه مكتبة صغيرة لمنشورات جامعة السوربون، تنفتح نهايته على ساحة الجامعة، حيث عن اليسار مباشرة «دار فران»، المختصة في الدراسات الفلسفية «الثقيلة»، التقيت فيها ريكور أكثرمن مرة، حيث كنا طلابًا. في الساحة الواسعة المضيئة توجد «المطبعة الجامعية الفرنسية»، حين يطبع غاستون باشلار، كتبه المتعددة الاختصاصات.

كان وجه الأستاذ أنطون مقدسي، الذي حافظ على سيجارته بعد التسعين، يشرق وهو يذكر باريس،





لم أدرِ، في البداية، كيف استقرت أسطورة باريس في خيال طلاب أربعة لكنني عرفت، في النهاية، كيف تمزَّقت داخل السفر الأول أكثر من سفر. بعضٌ ودَّع وطنه، وآخر سقط في الطريق، وثالث اقتصد في أحلامه واغترب، ورابع أدرك أن شغف المعرفة يأتي من حرمان دائب التناسل



يزداد إشراقًا إن مر على دور النشر والمكتبات، حيث يستذكر جاليمار ولوسيان غولدمان صاحب «نحو نظرية في علم اجتماع الرواية»، الذي كان في الصف متكتّم الحضور، كما قال، واليوناني الضاحك كوستاس أكسيلوس، ويصمت قليلًا ويردد: كان من أصحابي، يعيد القول ثلاث مرات، نشر في دار «مينوي» كتابه الجديد: «ماركس مفكّر التقنية»، ويذكر المصري الراحل أنور عبدالملك ويثني على كتابه: «أيديولوجيا النهضة الوطنية»، ويكمل: نشره عند «دار أنتروبوس» القائمة في شارع راسين، القريب من ساحة السوربون. كان مقدسي، بعد أن اقترب من التسعين، يتذكّر شبابه وطموحه العلمي وتغيم عيناه، راجعًا إلى ذكريات عزيزة ليمنع عنها الجفاف. حين زرته مرة أخيرة في بيته، وقد جاوز التسعين، تحدّث بشغف عن ترجمة جديدة لكتاب أفلاطون: الجمهورية، واشتكى من ارتفاع الثمن.

لم أدرِ، في البداية، كيف استقرت أسطورة باريس في خيال طلاب أربعة لكنني عرفت، في النهاية، كيف تمزَّقت داخل السفر الأول أكثر من سفر. بعضٌ ودَّع وطنه واستقر في جامعة إفريقية، وآخر ضاق به الحال وسقط في الطريق، وثالث اقتصد في أحلامه واغترب، ورابع أدرك أن شغف المعرفة يأتي من حرمان دائب التناسل، وأن مدن الفضيلة لا وجود لها، فالمتخيَّلُ الفلسفيُّ يَنبعِثُ من كتاب ويَندفِنُ في كتاب آخر. يتراءى بين البداية والنهاية غَبَشٌ وتجربة في المعرفة تجدِّد الإنسان وتغيِّره، حتى لو ظن غير ذلك.



محمد الحرز
ناقد وشاعر سعودي

المشهد الثقافي السعودي.. تحولات ولحظات مفصلية

ترتكز هذه الورقة على فرضية مفادها: أن كل مقاربة للمشهد السعودي، هي تنحصر بالضرورة في مسارين اثنين؛ أولهما يتحدد بالبعد الذاتي المرتبط بالمرجعيات المعرفية والثقافية للباحث نفسه، وما ينتج عن هذا الارتباط موقفه ورؤيته وأدواته التي يتناول بها موضوعه، وفي إطار هذا على سبيل المثال، فأنا كوني أزعم أنني أمتلك بعض الأدوات في المجال الأدبي والنقدي من جراء الاحتكاك المباشر بالمنجز النقدي والأدبي في ساحتنا الثقافية، فهذا يعطيني المبرر كي أدفع بالقول ما ينبغي أن يقال من خلال تأويلي للحظات المفصلية التي أراها كذلك. بينما المسار الآخر يتحدد بالأحداث الأكثر جذرية التي مرت بها المنطقة، وهذه أحداث لا يختلف على أهميتها أي باحث أو مراقب أو حتى عامة الناس؛ لذا أصبحت هذه الأحداث من الأهمية بمكان بحيث لا يمكن تخطيها أو تجاوزها.

وهذا يعني فيما يعنيه، في مسار هذه الفرضية أنني لا أدعي الإلمام بكل التفاصيل الأخرى التي أثرت من العمق بتحولات المشهد السعودي، فالمسرح والموسيقا حتى الفن التشكيلي والدراما كان لها دورها المخفي والمضمر. لكن كوني لا أملك الأدوات ولا الخبرة ولا الذاكرة فأنا أقدم خلاصة تجربتي خلف ستار من الرؤية التأويلية للمشهد بشكل عام.

للوهلة الأولى يبدو للباحث أن «المشهد الثقافي السعودي» من الصعوبة بمكان حصره في مسار واضح وبسيط من التناول والتحليل، أو إدراجه ضمن كتلة واحدة من الصفات التي لا تتمايز أو لا ينفك بعضها عن بعض. المشهد برمته نوع من الفسيفساء الذي لا يقبل اختزاله تحت أي مصطلح أو مفهوم، ولا يقبل أيضًا الركون أو الاستسلام إلى النظرة الثابتة التي لا ترى فيه سوى مجموعة من الخصائص المتوارثة والمتعالية على التاريخ، فيما هو في حراك مستمر يستجيب للتحولات التاريخية بالقدر الذي يحقق فيه أفراده تحولاتهم النفسية والاجتماعية والثقافية والسياسية. ناهيك عن أن مصطلح الثقافة نفسه فضفاض وواسع، ويحتمل الكثير من الدلالات والمعاني بمثل ما لا يحتمله غيره من المصطلحات.

يضاف إلى ذلك كله، عطف كلمة الثقافي على السعودي هو بمعنى من المعاني عطف الثقافي على السياسي بمعناها الواسع أو اتصاله على الأقل بالأحداث الكبرى، أو بعبارة أدق: ارتباط المجال الثقافي بالمجال السياسي والتأثير المتبادل بينهما هو الإطار وهو المرجع القائم على جل التغيرات التي طالت المجتمع والدولة منذ ما يقارب أكثر من خمسة عقود مضت.

والسؤال هنا: ما الذي يفضي به القول حين نفكك العنوان بهذه الطريقة، وما المقصد منه؟

أولًا- يفضي إلى وضوح المقصد، فالمشهد الثقافي عندما يريد أي باحث تحليله أو وصفه سواء على مستوى الخطابات اللغوية أو الظواهر الفكرية والاجتماعية والسياسية لا بد أن يأخذ بعين الاعتبار، من جهة، مسألة التنوع القبلي والطائفي والمناطقي، ومن جهة أخرى الدور التفاعلي لهذا التنوع في رسم الشخصية الثقافية وتعدد مساراتها في الإنتاج والعلاقات والتفكير والسلوك.

ثانيًا- يفضي إلى تحديد المصطلح المرتبط بالثقافة. فلا يمكن أن نتحدث عن الثقافة بإطلاق، فالأنماط المتعددة لحضورها والمستمدة من حقل العلوم الاجتماعية، تستغرق كامل الحياة الإنسانية والفكر والمعرفة والتاريخ والدين.

وعليه أميل إلى حصر الكلمة في معنى يدل على الحركة والديناميكية وفق الوضعيات التي تتخذها الجماعات إزاء الأحداث الكبرى التي تمس وجودها الاجتماعي والهوياتي. وهنا أستعير مصطلح «تثاقف» أو «تثقف» culturation من العالم الاجتماعي والأنثروبولوجي الفرنسي روجي باستيد. الذي يعني عنده «كل ثقافة هي صيرورة دائمة من البناء والهدم وإعادة البناء، وما يختلف هو أهمية كل مرحلة تبعًا للوضعيات» («مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية» دنيس كوش، المنظمة العربية للترجمة ٢٠٠٧م، ص١١٢).

بعد هذه المقدمة، ووفق التصور السابق، سأتحدث عن ثلاثة محاور؛ كل محور يتعلق بحدث أثّر بصورة عميقة في نسيج المجتمعات الخليجية والعربية، وأحدث بالتالي تحولات اجتماعية وثقافية وسياسية ما زالت تفعل فعلها إلى اليوم. وسأختبر على وقع الارتدادات أو الهزات التي أوجدتها تلك الأحداث ردود الأفعال التي اتخذتها الجماعات أو الأفراد سواء على مستوى الخطابات أو مستوى السلوك الاجتماعي والثقافي.

وسوف يكون الاختبار ضمن الإجابة عن السؤال التالي: إلى أي درجة أثرت تلك الأحداث في بنية التفكير أو السلوك ومن ثم طورته سلبًا أو إيجابًا؟ وبالتالي في مرحلة لا حقة من التأثير، ما الذي جرى للهويات الفردية والجماعية داخل المجتمع في نظرتها لنفسها وللآخر والعالم؟

وهذه الأحداث الكبرى المتعلقة بتلك المحاور هي:

الأول: أيديولوجيا تصدير الثورة الإيرانية (١٩٧٩م).

الثاني: حرب الخليج الثانية أو حرب تحرير الكويت (١٩٩٠م).

الثالث: أحداث الربيع العربي (٢٠١١م).

(١)

لكن قبل الشروع في الحديث عنها أود الوقوف على جملة من العوامل التي ساعدت على إيجاد مسارات من عملية التثاقف في المشهد الثقافي السعودي، التي أفضت بها إلى ترسيخ فكرة الهدم والبناء الثقافي على مستوى الفرد وليس بالضرورة على مستوى الجماعات.

الخروج من مأزق علاقة المجتمع والدولة بالآخر والعالم من خلال صناعة هوية إبداعية مفتوحة للحوار والتواصل بديلًا من الهويات الضيقة؛ هذا في ظني أحد أهم الجوانب الإصلاحية التي تعتمدها رؤية المملكة ٢٠٣٠ على يد ولي العهد الأمير محمد بن سلمان حفظه الله



الدولة من خلال بيئة العمل المختلفة والمتنوعة ومؤسساتها التعليمية والثقافية ساهمت بالضرورة في إيجاد المناخ العام الذي تتكون داخله مختلف العلاقات الإنسانية للفرد على مستوى الخبرات العلمية والاجتماعية والانفتاح الثقافي وتمتين أواصر الذاكرة الجماعية. بيد أن هذا التماسّ بين الأفراد من جميع مناطق المملكة على اختلاف مرجعياتهم القبلية والطائفية والمناطقية عزز الرابطة التأسيسية في الانتماء بين الفرد والدولة، وأوجدت المصلحة الاقتصادية المتبادلة سببًا ضافيًا في تعزيز هذا الانتماء.

والسؤال هنا: متى جرى الانتقال بهذا الانتماء من مستواه الواقعي إلى مستواه الرمزي؟ وما الأسباب التي دفعته إلى ذلك؟ سأؤجل الإجابة إلى نهاية الورقة.

ورغم طبيعة الاختلاف بين البيئات المتعددة للعمل، وطبيعة المؤسسات التعليمية والثقافية، ورغم أيضًا التباين الثقافي والاجتماعي بين الأفراد بحكم طبيعة التضاريس الجغرافية شبه القارية للمملكة من جهة، والعمق التاريخي الثقافي لمدنها من جهة أخرى، فإن مسار التنظيم المرتبط بهؤلاء داخل مؤسساتهم تحول إلى ما يمكن تسميته «ثقافة المؤسسة» بحيث يشتركون جميعًا في صنعها، وبالتالي هم يلتقون مع آخرين من مؤسسات أخرى في ذات الصنيع، والنتيجة تصب في منحى تعزيز الرابطة التأسيسية للانتماء.

قد يكون صحيحًا أن ثقافة المؤسسة تبقى بالدرجة الأولى وسيلة أو أداة لرصد التحولات الاقتصادية التي تصيب المؤسسة والسياق الذي توضع فيه، وبدرجة ثانية هي تنتج قيمها التي تفرضها تنظيميًّا على مختلف الذهنيات التي تنتمي لها. لكن الصحيح أيضًا «أن لا وجود لـ(ثقافة المؤسسة) خارج الأفراد المنتمين إليها ولا يمكنها أن تكون سابقة لهم، بل تُبنى من خلال تفاعلاتهم» (المرجع نفسه).

وعليه قد يبدو أن بين هذا وذاك، حدث نوع من المواءمة والانسجام؛ أدى إلى إنتاج ثقافات فرعية وروابط اجتماعية لا تنتمي إلى المؤسسة بقدر ارتباطها بأفرادها أنفسهم، وأقرب مثال عندنا هو شركة أرامكو التي امتد تأثيرها في النسيج الاجتماعي والثقافي والاقتصادي لأجيال متلاحقة، رغم أن طبيعة العمل بعيدة كل البعد من هذا النسيج غير أن التأثير لا يمر إلا عبر مجسات الثقافة أو الاجتماع، وهذا أمر طبيعي في حالة تفاعل الإنسان مع من حوله في العالم.

وهناك أيضًا في المقابل مؤسسات أخرى مثل الأندية الأدبية قبل الانتقال إلى رؤية ٢٠٣٠ التي كان طبيعة عملها ثقافيًّا بالدرجة الأولى. لكنها لم تحقق هذه المواءمة التي أوجدتها شركة أرامكو بين الانسجام واختلاف المسارات، فأغلب الأفراد المنتمين إليها، وكونهم يصنفون كنخب ثقافية، لم ينتجوا من خلال ارتباطهم بالعمل الثقافي داخل أسوار الأندية ثقافات فرعية تعيد تصوراتهم عن أنفسهم وعن علاقاتهم بمن حولهم، بل التصلب والتخشب هو نتاج تمسكهم بروابط وعلاقات اجتماعية أكثر من كونها ثقافية أدت إلى ما أدت إليه في النظر إلى هؤلاء بالطريقة نفسها سواء كانوا داخل الأندية أو خارجها، فالارتباط الناتج عن الأثر والتأثير يكاد يكون معدومًا إلا القليل منهم، وأنا لا أضع جميع الأندية في سلة واحدة، فهناك من أضاف وعزز من فكرة الانتماء وفتح الباب على ثقافات فرعية وروابط اجتماعية تمس الحياة اليومية من العمق.

ولا أريد الاسترسال في ذكر العديد من المؤسسات المنتشرة في طول البلاد وعرضها. أكتفي بما قلت هنا؛



لأدلِّل بصورة موجزة عن المداخل المقترحة التي يمكن من خلالها تناول المشهد الثقافي السعودي بالدرس والنقد والتحليل.

(٢)

مع الأحداث الكبرى التي زلزلت المنطقة من العمق، كان محتّمًا على المشهد الثقافي السعودي أن يمر بتحولات أيضًا عميقة، طالت الكثير من حياته ومواقفه الاجتماعية والثقافية والسياسية والفكرية، وألقت به من ضفة إلى أخرى، ومن موقع إلى آخر، حيث ظلت أدواته ووسائله في التعبير عن هذه التحولات مشروطه بالدرجة الأولى بالأدب وفنونه ومن ثم مع تصاعد وتيرة الأحداث واختلاف أسبابها ونتائجها أطل الجانب الفكري برأسه، والسياسي أيضًا لكن على استحياء أو لأقل باهتمام أقل.

قد تكون دراسة المشهد الثقافي من جهة ارتباطه بتلك الأحداث وتحليل الارتدادات التي صاحبت مسارها



على الأذهان والخطابات والمواقف سواء على مستوى الأفراد والجماعات والنخب والمؤسسات لم تكن بما يكفي كي تعطينا صورة واضحة وقريبة عما نعنيه بالتحولات.

لقد ظلت الدراسات التي تناولت المشهد، منذ عقدين من الزمن، من طرف باحثين ونقاد سعوديين لا تخضع إلى الصرامة المنطقية أو الموضوعية، ولا إلى طرق منهجية تتصل بالحقل الأنثروبولوجي بوصفه الخيار المنهجي الأمثل في دراسة المشهد بطريقة مايكروسكوبية، ولم تخصص جامعاتنا وحدات بحثية خاصة، تشتغل على صناعة خطابات تنويرية حديثة حول جملة تلك التحولات، وبالتالي دمج هذه الخطابات بوسائل بيداغوجية متعددة في نظامنا التعليمي العام والجامعي، وهو ما يساعد كثيرًا الأجيال السابقة واللاحقة على تأويل ذواتهم بما يتناسب وتلك التحولات أولًا، وإفساح المجال لهم في إيجاد صيغة مناسبة للحوار والتواصل على خلفية ما تضخّه تلك الخطابات من تنوير ثانيًا.

لكن للأسف جاء المسار مختلفًا. بعض الباحثين ركز في مقاربته للمشهد على تأصيل فكرة الحداثة في المجتمع السعودي من دون أن يؤصل الفكرة ذاتها كمفهوم أو يستخلصها كتجربة من سياقها التاريخي، فالناقد والقاص علي الشدوي في كتابه «الحداثة والمجتمع السعودي من عام ١٩٢٤- ١٩٥٣م» الصادر عام ٢٠٠٩م، حدَّد مسبقًا فكرة الحداثة، ثم أخذ يبحث عن ريادتها فكريًّا ثم أدبيًّا، حيث كانت الانطلاقة من المجتمع الحجازي، بالتحديد عند الأديب والشاعر محمد حسن عواد من خلال كتابه «خواطر مُصَرَّحة».

لكن قد يغيب عن مثل هذه المقاربة أن فكرة الحداثة مرتبطة عضويًّا بتحديث الدولة من جهة والمجتمع من جهة أخرى، ونهوض العنصر الأخير (المجتمع) من دون العنصر الأول (الدولة) لا يسمح لنا بتحرير المصطلح وفق تصوراتنا، خصوصًا أن الدولة السعودية في بداية تشكلها إبّان دخول الملك عبدالعزيز -رحمه الله- الحجاز. يضاف إلى ذلك أن ارتباط الحداثة بالمجتمع تحت وحدة الدولة السعودية يفرض على الباحث أن يضع تحت المجهر النقدي فكرة الريادة بما يتلاءم والإرث الكبير لمنطقة الجزيرة العربية والخليج.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة

www.alfaisalmag.com

جماليات الصمت

الفن الأكثر قيمة في عصرنا (هو) حركة نحو الصمت

سوزان سونتاغ كاتبة أميركية
ترجمة: عباس المفرجي مترجم عراقي

كل عهد ينبغي أن يعيد ابتكار مشروعه «الروحي» لنفسه. (روحي = خطط، مصطلحات، أفكار عن سلوك هادف إلى حلول للتناقضات البنيوية المؤلمة المتأصّلة في الوضع البشري، إلى إتمام الوعي البشري، إلى السموّ).

في العهد الحديث، واحد من أكثر المجازات نشاطًا للمشروع الروحي هو «الفن» أنشطة الرسّام، الموسيقي، الشاعر، الراقص، وغيرهم، حالما تتكتّل تحت هذا الاسم العام (خطوة حديثة نسبيًّا)، الذي أثبت أنه موقع قابل للتكيّف على نحو متميّز تُعرَض عليه الدراما النمطية التي تكتنف الوعي، يكون كل عمل فن فردي تقريبًا نموذجًا حصيفًا لتنظيم هذه التناقضات أو التوفيق بينها. بالطبع، هذا الموقع يحتاج إلى أن يُرمَّم باستمرار. مهما يكن الهدف المطروح للفن هو في النهاية مُقيَّد، يتآلف مع الأهداف الأوسع للوعي. الفن الذي هو نفسه شكل من أشكال التَعْمية، يتحمّل تعاقبًا من أزمات كشْف الغموض؛ الأهداف الفنية الأقدم هوجمت بعنف وظاهريًّا، استُبدِلَت؛ خرائط الوعي الشيباء رُسِمَت من جديد. لكن ما تقدمه سلفًا كل هذه الأزمات مع طاقتها - طاقة مشتركة، إذا جاز القول - هو التوحيد الفعلي لكل النشاطات العديدة، المتباينة تمامًا في جنس واحد. في اللحظة التي ينشأ فيها «الفن»، تبدأ الحقبة الحديثة للفن. من تلك اللحظة فصاعدًا، أي من الأنشطة الداخلة في ذلك يغدو نشاطًا إشكاليًّا بشدّة، حيث يمكن أن يكون كل من نُهُجه وأخيرًا، حقه في الوجود، موضع شكّ.

ما يتبع ترقية الفنون إلى «فن» هي الأسطورة الريادية عن الفن، أسطورة الـ«كمال» لنشاط الفنان. في بدايتها، في النسخة غير التأمّلية أكثر، اعتبرت هذه الأسطورة الفن تعبيرًا عن الوعي البشري، وعي يسعى إلى معرفة ذاته. (المبادئ النقدية التي أحدثتها هذه الأسطورة كانت توصّلت بسهولة إلى حدّ ما إلى: بعض التعابير كانت كاملة أكثر، مُعَظّمة أكثر، مثقفة أكثر، أغنى من التعابير الأخرى). النسخة التالية للأسطورة تفترض علاقة مأساوية، معقّدة أكثر بين الفن والوعي. إنكار أن الفن هو مجرّد تعبير، الأسطورة الأحدث، أسطورتنا، تربط الفن إلى حد ما بحاجة العقل أو قدرته على تغريب الذات. الفن لم يعد يُفهَم بوصفه تعبيرًا عن الوعي وبالتالي تأكيد ذاته، ضمنيًّا. الفن هو ليس بالضرورة الوعي، بل بالأحرى الترياق - المستنبط من داخل الوعي نفسه. (المبادئ النقدية المنتَجة بهذه الأسطورة كانت أكثر صعوبة بكثير من أن تُدرَك).

الأسطورة الأحدث، المستمَدّة مما بعد الفكرة السيكولوجية عن الوعي، تعيّن داخل نشاط الفن كثيرًا من التناقضات الظاهرية المرتبطة ببلوغ حالة مطلقة من الكينونة مُبَيَّنة في الصوفية الدينية العظيمة. ولأن النشاط الصوفي

اختيار رامبو وفتغنشتاين وديشامب الصمت الدائم لم يلغ عملهم. بالعكس، أنه أضاف على نحو رجعي قوةً واعتبارًا مضاعفين إلى ما كان توقفَ فجأة؛ التنصّل من العمل أمسى مصدرًا جديدًا لشرعيته، شهادةً لجدّية لا جدال فيها

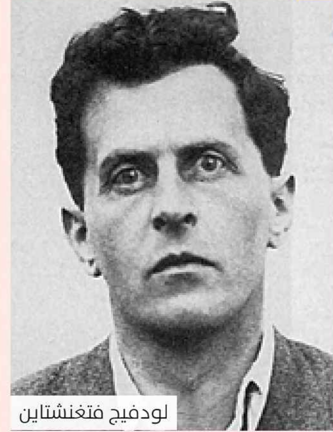
يجب أن ينتهي في طريق سلبي (via negativa)، لاهوت غياب الربّ، التوق إلى غمامة الجَهل فيما وراء المعرفة وإلى الصمت فيما وراء الكلام، لذلك على الفن أن ينزع إلى نقض الفن، إقصاء الـ«موضوع» (الـ«شيء»، الـ«صورة»)، البديل عن إمكانية للانتباه والسعي وراء الصمت.

في النسخة الخطّية، الأقدم من علاقة الفن بالوعي، كان هناك صراع وجود بين الأمانة «الروحية» للدوافع المبدعة وبين مشتّتات الانتباه «المادّية» للحياة العادية التي تلقي عقبات كثيرة جدًّا في درب السموّ الأصيل. لكن النسخة الأحدث التي يشكّل فيها الفن جزءًا من صفقة ديالكتيكية مع الوعي، تطرح نزاعًا أعمق، أكثر إحباطًا: الـ«روح» الباحثة عن التجسّد في الفن تتعارض مع السمة «المادّية» للفن ذاته. مكشوف النقاب عن الفن بكونه بلا مبرر، حتى واقعية أدوات الفنان «وبخاصّة، في حالة اللغة، تاريخيتها» تظهر كأنها فخ. ممارَسًا في عالم مجَهَّز بإدراكات مستعمَلة، ومُفَنَّد بغدر الكلمات، يكون نشاط الفنان ملعونًا بالتوسّط. يصبح الفن عدوّ الفنان، لأنه ينكر عليه الإنجاز، السموّ الذي يرغب.

لذلك يُقدَّر الفن بوصفه شيئًا يجب أن يُدَمَّر. عنصر جديد يدخل العمل الفني ويغدو مكوّنًا أساسيًّا له: الدعوة «الضمنية أو الصريحة» إلى الإلغاء الخاص به، وفي النهاية، إلى إلغاء الفن نفسه.

٢

رامبو ذهب إلى إثيوبيا ليكوّن ثروته من تجارة العبيد. فِتغنشتاين، اختار أولًا أن يكون مدرّسًا، ثم عملًا وضيعًا وهو ممرض في مستشفى. ديشامب، تحوّل إلى الشطرنج. ومصاحبة لهذه التنازلات النموذجية عن رسالة الفنان، أعلن كل منهم أنه يرى إنجازاته السابقة في الشعر، أو الفلسفة، أو الفن تافهة، أو ليست بذي أهمية.


لودفيج فتغنشتاين


آرثر رامبو

لكن اختيار الصمت الدائم لم يلغِ عملهم. بالعكس، أضاف على نحو رجعي قوة واعتبارًا مضاعفين إلى ما كان توقفَ فجأة؛ التنصّل من العمل أمسى مصدرًا جديدًا لشرعيته، شهادةً لجدّية لا جدال فيها. ذلك الجِدّ لا يوجد في الفن (أو في الفلسفة الممَارَسة كشكل من أشكال الفن: فتغنشتاين) بوصفه شيئًا تدوم جديته إلى الأبد، «غاية»، واسطة نقل دائمة لطموح روحي. الموقف الجدّي الحقيقي هو موقف ينظر إلى الفن كـ«وسيلة» لشيء يمكن أن يُنجَز فقط من خلال فن مهجور؛ مقيَّمًا بنفاد صبر أكثر، الفن هو طريق زائفة أو (الكلمة التي أطلقها الفنان الدادائي جاك فاشيه) غباء.

على رغم أنه لم يعد اعترافًا، الفن هو أكثر من أي وقت مضى، خلاص، تمرين في الزُّهْد. من خلاله، يصبح الفنان مُنَقّى - من نفسه وفي النهاية من فنه. الفنان - إن لم يكن الفن نفسه - يظل منهمكًا في التقدّم صوب «الجَيِّد». لكن سابقًا كان جَيِّد الفنان تمكُّنًا من، وإنجازًا في، فنه. الآن، يُوحَى بأن الجيّد الأعلى للفنان هو بلوغ تلك النقطة حيث أهداف الجودة تلك تغدو غير مهمة بالنسبة له، عاطفيًّا وأخلاقيًّا، ويكون راضيًا بصمته أكثر منه بعثوره على صوت في فنه. الصمت بهذا المعنى، بوصفه انتهاءً، يقترح جوًّا عامًّا من نهائية متناقضة مع المزاج، ومع تلك الجدّية التقليدية المكوّنة للوعي الذاتي للفنان التي تستغل الصمت: كمنطقة تأمّل، استعداد لنضوج روحي، محنة تنتهي إلى اكتساب الحق في الكلام. «راجِعْ فاليري، ريلكه».

إلى الحدّ الذي يكون فيه جِدّيًا، يتعرّض الفنان باستمرار لغواية قطع الحوار الذي لديه مع جمهور. الصمت هو المدى الأبعد لذلك النفور من الاتصال، لذلك التكافؤ بين الضدّين بشأن القيام باتصال مع الجمهور الذي هو باعث رئيس للفن الحديث، وبتعهّده الذي لا يكلّ لـ«الجديد» و/ أو لـ«الباطني» يكون الصمت الحركة الميتافيزيقية النهائية للفنان؛ بالصمت، يحرّر نفسه من الرباط العبودي مع العالم، الذي يأخذ شكل ربّ عمل، زبون، جمهور، خصم، حَكَم، ومشوِّه لعمله.

ومع ذلك، في هذا الزهد بالـ«مجتمع»، لا يمكن لامرئ أن يخفق في ملاحظة حركة اجتماعية أرقى. بعض من التلميحات للتحرّر النهائي للفنان من الحاجة إلى ممارسة وظيفته تأتي من ملاحظته لأنداده الفنانين وقياس نفسه بهم. قرار نموذجي من هذا النوع يمكن أن يُتَّخَذ فقط بعد أن بَيَّنَ الفنان أنه يمتلك العبقرية، ومارس هذه العبقرية على نحو جازم. بتفوّقه سلفًا على أنداده، بالمعايير التي يسلّم بها، يبقى أمام الكبرياء مكانًا واحدًا فقط. لأنه، أن تكون ضحية للتوق إلى الصمت يعني أن تكون، في معنى آخر أعمق، أسمى من كل الآخرين. إنه يوحي بأن الفنان كان له من الفطنة بحيث يطرح أسئلة أكثر من الناس الآخرين، وكانت له أيضًا أعصاب أقوى ومعايير أرقى للجودة. (أن يستطيع الفنان أن يثابر على التحرّي عن فنّه حتى يُستنفد هو أو فنّه، هو ليس محلّ شكّ. كما كتب رينيه شار، «ما من طير له القلب ليغنّي في دغل من أسئلة»).

٣

الاختيار النموذجي للفنان الحديث للصمت هو غالبًا ليس ينطوي على هذا التبسيط، لكي يصبح صامتًا حَرْفيًّا. على نحو نموذجي أكثر، هو مستمر بالكلام، لكن بطريقة لا يستطيع الجمهور أن يسمع فيها. الفن الأكثر قيمة في عصرنا كان مجرَّبًا من قبل الجمهور بوصفه حركة نحو الصمت

(أو عدم فهم أو عدم رؤية أو عدم سماع)؛ بوصفه تفكيكًا لكفاءة الفنان، حسّه المسؤول برسالته - وبالتالي بوصفه عدوانا ضدهم.

عادة الفنان المزمنة في إثارة استياء، استفزاز، أو إحباط جمهوره يمكن أن تُعَدّ مساهمةً بديلية، محدودة في المثال عن الصمت الذي كان ساميًا كأول معيار للجدّية في المشهد المعاصر.

لكنه أيضًا شكل متناقض في المثال عن الصمت: هو تناقض ليس فقط لأن الفنان لم يزل مستمرًّا في خلق أعمال الفن، بل أيضًا لأن عَزْل العمل عن جمهوره لا يدوم أبدًا. مع مرور الزمن وتدَخُّل أعمال أحدث، أكثر صعوبة، يضحي خطأ الفنان مُغتفَرًا، وفي النهاية شرعيًّا. غوته اتّهمَ كلايست بأنه يكتب مسرحياته لـ«مسرح غير مرئي». لكن مع الزمن أمسى المسرح غير المرئي «مرئيًّا». بات القبيح والمتنافر والخالي من المعنى «جميلًا». تاريخ الفن هو تعاقب من أخطاء ناجحة.

الهدف المميّز للفن الحديث، غير المقبول لدى الجمهور، يمكن أن يُعَدّ تعبيرًا عكسيًّا عن عدم قبول الفنان حضور الجمهور - بمعنى مألوف، تجمّع من متفرجين بصّاصين. على الأقل منذ أن لحظ نيتشه في "مولد التراجيديا" أن جمهورًا من متفرجين كما نعرفه، أولئك الذين يشكّلون ما يتجاهله الممثلون، كان غير معروف عند الإغريق، يبدو جزءًا كبيرًا من الفن المعاصر مدفوعًا بالرغبة في إلغاء الجمهور من الفن، مشروع غالبًا ما يمثّل نفسه كمحاولة لإلغاء «الفن» تمامًا. (لمصلحة الحياة؟)

التزامًا بالفكرة التي تقول: إن قوة الفن تكمن في الإنكار، يكون السلاح الحاسم في الحرب المتنافرة للفنان مع جمهوره هو المتاخمة الأقرب فالأقرب إلى الصمت. الفجوة الحسّية أو المفاهيمية بين الفنان وجمهوره، فضاء الحوار المفقود أو المقطوع، يمكنه أيضًا أن يشكّل الأرضية لتوكيد زاهد. يتحدّث ساموِيل بَكِت عن «حلمي بفن غير ممتعض من عَوْزه إلى الذي لا يُذلّل وفخور جدًّا بهزلية العطاء والاستلام». لكن ليس هناك من إلغاء لأدنى صفقة، أدنى تبادل للهبات، تمامًا كما ليس هناك من زُهْد موهوب وصارم لا يدرّ كسبًا (بدلًا من خسارة) في القدرة على الإمتاع.

ولا أي من العدوان المرتكب بقصد أو بغير قصد من قبل الفنانين الحديثين كان نجح سواء في إلغاء الجمهور أو تحويله إلى شيء آخر، جماعة مشغولة بنشاط مشترك. لا يستطيعون ذلك. طالما كان الفن يُفهَم ويُقَيَّم بوصفه نشاطًا

لا يوجد الصمت فقط في عالم مليء بالكلام والأصوات الأخرى، لكن كل صمت معيّن يأخذ هويته بوصفه مدّة من الزمن مثقّبة بالأصوات

«كاملًا»، لن يكون فنًّا منفصلًا، نخبويًّا. تفترض النُخَب سلفًا الجموع. إلى الحدّ الذي يقيّد فيه الفن الأفضل نفسه بأهداف «كهنوتية» أساسية، فإنه يفترض سلفًا ويؤكد الجوهر لسواد من ناس سلبيين نسبيًّا، غير ملقَّنين بشكل تام، بصّاصين، مدعوين إلى الاجتماع بانتظام للمشاهدة، الإصغاء، القراءة، أو السماع - ومن ثمّ يُصْرَفون.

الأكثر مما يمكن أن يفعله الفنّان هو اللعب بتعابير مختلفة في هذا الوضع قِبالة الجمهور ونفسه. تحليل فكرة الصمت يعني تحليل بدائل الفنان المتنوّعة داخل وضعه الذي لا يتبدّل أساسا.

٤

كيف يمكن حرفيًّا لفكرة الصمت أن تُستخدَم باحترام في الفن؟

الصمت موجود بصفته قرارا - في الانتحار النموذجي للفنان (كلايست، لوتريامون) الذي يشهد إنه تجاوز الحدّ «كثيرًا»؛ وفي نموذج كهذا من التنازلات من قبل الفنان عن رسالته المذكورة سلفًا.

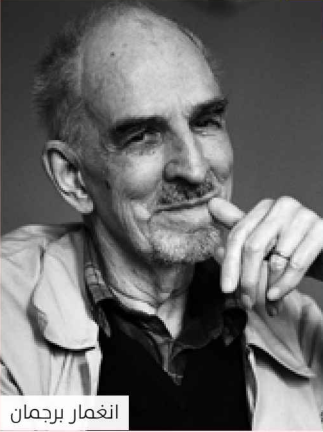
الصمت موجود أيضًا بصفته عقابًا - عقاب للذات، في الجنون النموذجي للفنانين (هولدرلين، آرتو) اللذين أظهرا أن جنون المرء نفسه قد يكون الثمن لتجاوز الحدود المقبولة للوعي؛ وبالطبع، في القصاص (الذي يتراوح بين الرقابة والتدمير المادي لأعمال الفن والغرامات، النفي والسجن للفنان) الموزَّع من قبل «المجتمع» بسبب الانشقاقية الروحية للفنان، أو بسبب إفساد حساسية المجموعة.

لكن الصمت لا يمكن أن يكون موجودًا بالمعنى الحرفي بصفته تجربة جمهور. قد يعني هذا أن المشاهد لم يكن واعيًا بأي حافز، أو إنه عاجز على القيام باستجابة. لكن هذا لا يمكن أن يحدث أو يُستحَث على نحو مبرمج. عدم الوعي بأي حافز، العجز عن القيام باستجابة، يمكن أن يكون فقط نتيجة نقص حضور من جانب المشاهد، أو سوء فهم لردود أفعاله الخاصة به (مضلّلة بالأفكار المقيّدة حول ماذا يمكن أن تكون

عليه استجابة «هامّة»). لكن إلى الحدّ الذي يشتمل الجمهور فيه على كائنات واعية في وضع ما، لا يمكن أن يكون هناك شيء مثل عدم امتلاك استجابة على الإطلاق.

ولا يمكن للصمت، في حالته الحَرْفية، أن يوجد بوصفه الخاصّية لعمل فني - حتى لأعمال مثل أعمال ديشامب الجاهزة الصنع أو عمل كَيْج "٤,٣٣"، التي توقف فيها الفنان عن الإنجاز على نحو تفاخري لإرضاء معيار قائم عن الفن الذي يضع مادة الفن في غاليري أو يعيّن الأداء على مسرح كونشرتو. ليس هناك من مظهر خارجي حيادي، خطاب حيادي، ثيمة حيادية، شكل حيادي. شيء ما هو حيادي فقط فيما يتعلّق بشيء آخر. (انتباه؟ توقّع؟) كخاصّية للعمل الفني نفسه، يمكن للصمت أن يوجد فقط في معنى ملفّق أو غير حرفي. (لنعبّر عن ذلك بطريقة أخرى: إن وُجِدَ عمل فني على الإطلاق، فصمته هو عنصر واحد فيه فحسب.) بدلا من صمت خام أو تامّ، يمكن للمرء أن يجد حركات مختلفة متباينة في الاتجاه لأفق لا متناه من صمت - حركات، بطبيعتها ذاتها، لا يمكن أبدًا أن تُستهلَك بالكامل. نتيجة واحدة هي نوع لفن قد يميّزه الناس بازدراء بوصفه أبله، مكتئبًا، ميّالًا إلى الإذعان، باردًا. لكن هذه السمات الحرمانية توجد في سياق القصد الموضوعي للفنان، الذي هو دائمًا قابل للإدراك. لرعاية الصمت المجازي الملهَم بالموضوعات التقليدية التي بلا حياة (كما في كثير من البوب آرت) ولبناء أشكال «دنيا» التي تبدو أنها تفتقر إلى رنين عاطفي هي في حد ذاتها اختيارات قوية، غالبًا منشّطة.

وفي النهاية، حتى من دون عَزْو مقاصد موضوعية إلى العمل الفني، يبقى هناك الحقيقة التي لا مفر منها حول القدرة على الفهم: إيجابية التجربة كلها في كل لحظة منه. كما كان جون كيج يصرّ، «ليس هناك من شيء يدعى صمتًا. ثمة دائمًا شيء يحدث يصنع صوتًا». (كان كيج يصف كيف، حتى في حجرة بلا صوت، ظلّ يسمع على الأقل شيئين: ضربات قلبه وجريان الدم في رأسه.) وبالمثل، ليس هناك من شيء يدعى مكانًا فارغًا. طالما تنظر العين فهناك دومًا شيء للنظر. أن تنظر إلى شيء «فارغ» فما زال هو شيء يُنظَر إليه، يُرى - إلّا إذا كانت أشباح المرء الخاصّة به. من أجل أن يرى المرء الامتلاء، يجب أن يحتفظ بمعنى دقيق عن الفراغ الذي يضع حدًّا له. وبالعكس، من أجل أن يرى المرء الفراغ، يجب أن يفهم المناطق الأخرى من العالم بوصفها ممتلئة. (في "عبْر المرآة"، تأتي أَلِس إلى محل «مليء بكل الأنواع من أشياء غريبة - لكن الجزء الأغرب من الكل كان أنها متى ما


انغمار برجمان

نظرت بتمعّن إلى أي رفّ، لتستبين بالضبط ما كان عليه، كان الرف المذكور دائمًا فارغًا تمامًا، على رغم أن الرفوف الأخرى من حوله كانت مكتظّة بقدر ما يمكنها حمله»).

«الصمت» لا يكفّ أبدًا عن التلميح إلى ضدّه، والمطالبة بحضوره. وكما لا يمكن أن يكون هناك «فوق» من دون «تحت» أو «يسار» من دون «يمين،» كذلك على المرء أن يعترف ببيئة محيطة من أصوات أو لغة في سبيل التعرّف على الصمت. لا يوجد الصمت فقط في عالم مليء بالكلام والأصوات الأخرى، لكن كل صمت معيّن يأخذ هويته بوصفه مدّة من الزمن مثقّبة بالأصوات. (بالتالي، كثير من جمال بَكَم هاربو ماركس مستمد من كونه محاطًا بمتحدثين مهووسين).

فراغ خالص، صمت محض، غير معقولين - لا في التصوّر ولا في الواقع. لأن العمل الفني موجود في عالم مجهّز بأشياء أخرى كثيرة، ينبغي على الفنان الذي يخلق الصمت أو الفراغ أن ينتج شيئًا ديالكتيكيًّا: خواء كاملًا، فراغًا مُثْرًى، صمتًا رنّانًا أو بليغًا. يبقى الصمت، على نحو لا مفرّ منه، شكل من أشكال الكلام (في أمثلة كثيرة، من شكوى أو اتّهام) وعنصر في الحوار.

٥

البرامج الجمالية لاختزال الوسائل والتأثيرات في الفن - من ضمنها المطلب النهائي، للتنازل عن الفن نفسه - لا يمكن أن تؤخذ بظواهرها، على نحو غير ديالكتيكي. هذه ليست سياسة متماسكة للفنانين ولا مجرد لَفَتات عدائية هدفها الجمهور. الصمت والفكرات المؤيّدة (مثل الفراغ، الاختزال، الـ«درجة صفر») هي مفاهيم حدودية بمجموعة من الاستعمالات المعقدة؛ تعابير رئيسة لبلاغة روحية وثقافية خاصّة.

وصف الصمت بالتعبير البلاغي هو، بالطبع، بعيد من إدانة هذه البلاغة بوصفها احتيالًا أو نيّة سيئة. حقيقة الأساطير هي ليست حقيقة حَرْفية أبدًا. أساطير الفن المعاصر يمكن أن تقيَّم فقط بتعابير التنوّع وخصوبة تطبيقها. في رأيي، أساطير الصمت والفراغ هي مزدهرة وقابلة للحياة بقدر ما يمكن للمرء أن يأمل بحيث تُبتكَر في زمن «سقيم» - الذي هو، بالضرورة، زمن توفّر فيه الحالات المادّية «السقيمة» الطاقة لأكثر الأعمال سموًّا في الفنون اليوم. في الوقت ذاته، لا يستطيع المرء إنكار العنصر المثير للشفقة في هذه الأساطير.

هذا العنصر ينبع من واقع أن أفكار الصمت تتيح، بشكل جوهري، نوعين فحسب من التطوّرات الهامّة. إمّا أنها تؤخذ إلى حدّ إنكار الذات المطلق (بوصفها فنًّا) أو تمارَس في شكل هو بطوليّ، متماسك على نحو بارع.

٦

فن عصرنا ضاجّ بنداءات للصمت.

عدمية لعوب، وحتى فَرِحة. يعترف المرء بضرورة الصمت، لكنه يواصل الكلام على أي حال. حين يكتشف أن ليس لديه ما يقوله، يبحث المرء عن طريقة لقول ذلك.

كان بَكِت يعبّر عن الأمنية بأن الفن سيبتعد من كل المشروعات الإضافية للمسائل المزعجة على «المستوى الممكن»، بأن الفن سيعتزل، «مرهقًا من المآثر الهزيلة، مرهقًا من التظاهر بقدرته على القيام بنفس الشيء القديم على وجه أفضل، من الذهاب أبعد على طول طريق مظلم». البديل هو فن يتألّف من «التعبير الذي لا يوجد شيء يعبّر عنه، لا شيء يعبِّر عنه، لا شيء منه يعبِّر عنه، لا قوّة للتعبير عنه، لا أمنية بالتعبير عنه، سويةً مع وجوب التعبير عنه». من أين يُستمَد هذا الوجوب؟ الجمالية الحقيقية لأمنية الموت تبدو أنها تصنع من تلك الأمنية شيئًا حيًّا غير قابل للإصلاح.

يقول أبولينير، «J'ai fait des gestes blancs parmi les solitudes.» لكنه يقوم بحركات.

بما أن الفنان لا يستطيع أن يعتنق الصمت حرفيًّا ويبقى فنانًا، فإن ما تشير إليه بلاغة الصمت هو تقييد السعي لنشاطه بطريق غير مباشرة أكثر من ذي قبل. طريق واحدة مشار إليها في فكرة بريتون عن «هامش ممتلئ». الفنان مستمتع بتكريس نفسه لإملاء الحدّ الخارجي لفضاء الفن، تاركًا المركز لمنطقة فارغة من الاستعمال. الفن يصبح خصوصيًّا، أنيميًّا - كما هو مستوحى من عنوان الجهد الوحيد


فريدريش هولدرلين

لديشامب في صنع فيلم، «سينما أنيمية»، عمل من المدة ١٩٢٤-٢٦. يصف بكت الفكرة عن «رسم مُفْقَر»، رسم هو «في الأصل عقيم، عاجز عن أي صورة أيًّا كانت». واحد من بيانات جيرزي غروتوفسكي لمسرح المختبر في بولندا يدعى "نداء لمسرح فقير". لكن هذه البرامج لإفقار الفن لا ينبغي أن تُفهَم ببساطة بوصفها ملامة إرهابية للجمهور، بل بوصفها إستراتيجيات لإفقار تجربة الجمهور. فكرة الصمت، الفراغ، الاختزال، تخطيط فهم جديد للنظر، السمع، إلخ. - على نحو أكثر دقّة، إمّا لامتلاك تجربة حسّية، أكثر مباشرة للفن أو لمواجهة العمل الفني بطريقة فكرية، أكثر وعيًا.

٧

انظروا الصلة بين التفويض باختزال الوسائل والتأثيرات في الفن، الذي يكون أفقُه الصمت، وبين مَلَكة الانتباه. لأن الفن في واحد من جوانبه، هو تقنية لتركيز الانتباه، لتعليم مهارات الانتباه. (في حين هذا الجانب من الفن ليس وقفًا عليه - كل البيئة البشرية يمكن أن تُوصَف بهذه الطريقة، كأداة بيداغوجية - فإنه بالتأكيد جانب استثنائي، مكثّف للعمل الفني). تاريخ الفن هو الاكتشاف والصياغة لذخيرة من موضوعات عن تشتيت الانتباه؛ يمكن للمرء أن يتابع بالضبط وبالترتيب كيف تمسح عين الفن أفقيًّا وعموديًّا بيئتنا، «تعطيها اسمًا»، التي من خلالها يجعل الانتخاب المحدّد للأشياء الناس واعين بها بوصفها كيانات هامّة، ممتعة، معقدة. (كما أشار أوسكار وايلد، لم ير الناس ضبابًا قبل شعراء ورسّامين معينين من القرن التاسع عشر الذين علّموهم كيف يرون؛ بالتأكيد، ما من أحد رأى هذا القدر من التنوّع والفطنة للوجه البشري قبل عصر السينما).



وصايا توني موريسون الأخيرة

٤٠ عامًا هيمنت على الثقافة الأفرو-أميركية مثل قديسة، قائدة وراعية، تعدم هؤلاء، وتواسي أولئك

ترجمة: أسماء مصطفى كمال مترجمة مغربية

صدرت في أكتوبر الماضي الترجمة الفرنسية لكتاب «توني موريسون» الأخير «مصدر الاعتزاز بالذات» عن دار نشر «كريستيان بورجوا»، الكاتبة الأفروأميركية الحائزة على نوبل التي رحلت في أغسطس الماضي، أَبتْ إلا أن تترك لنا وصاياها الأدبية الأخيرة، وشهادتها على العالم قبل المغادرة.

تناول الكتاب العديد من القضايا والموضوعات السياسية والاجتماعية، مثل تحرير المرأة، ومكانة الأقليات في المجتمع الأميركي، ودور المال والإعلام، والعنصرية وكره الأجانب.

وقد استحضرت الروائية شخصية «مارتن لوثر كينغ» وأشادت بالكاتب المسرحي «جيمس بالدوين»، أحد أعظم المؤلفين الأميركيين في القرن العشرين، وناشط الحقوق المدنية، الذي اضطر للجوء إلى فرنسا في أواخر ١٩٤٠م هربًا من العنصرية في بلاده. كما قامت الكاتبة بإلقاء نظرة نقدية على أعمالها، وأعمال فنانين آخرين مثل: الكاتب والرسام الأفرو-أميركي «روماري بيردن»، وناشط الحقوق المدنية «توني كيد بامبارا»، والمخرج «بيتر سلرز». وقد اعتبرت الصحافة العالمية هذا الكتاب بمثابة وصية أدبية للكاتبة وإضافة رائعة وأساسية لأعمالها. وفيما يلي ترجمة لقراءة حول الكتاب، ومقتطفات منه:

لم تكن ودودة. ما زلنا نتذكر لقاءها السريع، في باريس مع الكاتب النيجيري «وول سوينكا» الحائز أيضًا على جائزة نوبل في الأدب (١٩٨٦م)، حيث بدت جافة للغاية. مع «توني موريسون»، العرافة البصيرة التي وُلِدتْ لعائلة من الطبقة العاملة، كان يتوجب على المرء أن يظهر حسن النية. متأثرة بشدة بـ«مارتن لوثر كينغ»، الذي وجهت له إشادة لطيفة مميزة في أحد نصوص مجلد المقالات هذا، و«جيمس بالدوين»، الأخ الأكبر الذي افتتح طريق النضال، هيمنت «التيرميناتور»* السوداء لمدة أربعين عامًا على الثقافة الأفرو-أميركية مثل قديسة، قائدة وراعية، تعدم هؤلاء، وتواسي أولئك، وفقًا للمناسبة. وبمعرفة عدد الأوسمة التي مُنِحتْها (ما لا يقل عن ثلاثين)، نقيس مقدار ما كان يتوجب على أميركا أن تكفر عنه. التكفير عن العبودية، التكفير عن العنصرية، التكفير، التكفير، التكفير.

على الرغم من أن أعظم رواياتها («محبوبة»، «الوطن»، «الجاز») حققت نجاحات شعبية كبيرة، فإن «توني موريسون» كانت مفكرة ثاقبة وأكاديمية رفيعة المستوى في المقام الأول، كما يتضح من خلال هذه الوصية الأدبية. يتعلق الأمر طبعًا ببعض الكتب: فوكنر (الذي شغلها كثيرًا) و«هانسيل وغريتل»، و«ملفيل» و«سيمون دي بوفوار». كما انساقت توني موريسون إلى شيء من الخصوصية، عندما روت كيف كتبت كتابها الأول، في المساء، بعد أن وضعت أطفالها في السرير، وشعورها بالوحدة والتعاسة. لكنها ظلت تحوم بشكل خاص حول تاريخ العبودية، والعنصرية في أميركا، بلا كلل مثل فراشة حول مصباح كهربائي. وهناك أيضًا جائزة نوبل. خطابها الذي لم يكن خطابًا عاديًّا. حيث نشعر أنها وزنت كل كلمة، ونلمس كمالًا شعريًّا وعاطفيًّا نادرًا. كما لو أنها أرادت هزيمة خصومها إلى الأبد. هزيمة أميركا؟

مقتطفات

ما للعبودية في أميركا من خصوصية

في عام ١٩٨٨م، عندما قام «جيمس كاميرون» بافتتاح المتحف الأميركي للهولوكوست الأسود، هنا في «ميلووكي»، أجبت عن سؤال أحد الصحافيين. حيث إنني كنت قد نشرت رواية تتناول حياة عائلة وُلدت في العبودية، فسُئلت عن حاجة وضرورة صياغة هذه الحلقة المسكوت عنها في التاريخ الأميركي، حول الحاجة إلى تذكر الرجال والنساء والأطفال الذين نجوا أو لم ينجوا من ثلاث مئة سنة من التجارة الدولية التي بُودِلتْ خلالها أجسادهم وأرواحهم ومواهبهم وأطفالهم وكدهم مقابل المال، مال لم يكن بإمكانهم المطالبة به. لماذا أردت إعادة فتح هذه الندبات والخدوش، التي وارتها الحرب الأهلية والكفاح من أجل الحقوق المدنية حتى الزمن نفسه؟ حيث إن الحجة الداعية إلى تفادي الذكريات السيئة أو التسامي عنها كانت قوية جدًّا، وفي بعض الأماكن لم يكن ينظر إليها على أنها تقدمية فحسب، بل كانت صحية أيضًا. كان الجسد- العبد ميتًا، أليس كذلك؟ وكان الجسد- الأسود على قيد الحياة، أليس كذلك؟ ولم يكن مشغولًا فقط بالمشي والتحدث والعمل والتكاثر، ولكن أيضا بالتحقق، والاستمتاع بفوائد المواطنة الكاملة وثمار عمله الخاص. [...]

كانت إجابتي مؤلمة. انسلخت بشكل من أشكال الإنهاك بعد الانتهاء من روايتي. هيجان وحزن. قلت: «ليس هناك مكان، حيث يمكنني أنا وأنتم الذهاب للتفكير أو لعدم التفكير في العبيد، لاستحضار وجودهم أو لتذكر غيابهم؛ لا شيء يذكرنا بمن خاضوا الرحلة حتى النهاية ومن لم يفعلوا. ليس هناك نصب تذكاري أو لوحة أو إكليل أو جدار أو حديقة أو ناطحة سحاب ملائمة. ليس هناك برج بطول تسعين مترًا. ليس هناك مقعد صغير على حافة الطريق. ليس هناك حتى شجرة حُفِرَ عليها أول حرف يمكنني أو يمكنكم الذهاب لرؤيته في «تشارلستون»، «سافانا»، «نيويورك»، «بروفيدنس»، أو أفضل من ذلك على ضفاف المسيسيبي. [...] ليس لدي أي نموذج في ذهني، ولا أي شخص، ولا حتى أي شكل من أشكال الفن. أنا فقط متعطشة للعثور على مكان دائم. ليس من الضروري أن

يكون وجهًا ضخمًا، ملحميًّا، محفورًا في الجبل. يمكن أن يكون صغيرًا؛ مكان حيث يمكنك الاسترخاء. يمكن أن تكون شجرة. ليس من الضروري أن يكون تمثالًا للحرية.

مثلما تلاحظون، كنت أشعر بالعجز التام عندما أدليت بهذه التعليقات.

عندما أستخدم مصطلح «جسد- العبد» لتمييزه من «جسد- الأسود»، فأنا أرغب في التأكيد على أن العبودية والعنصرية ظاهرتان متمايزتان. أصول العبودية ليست بالضرورة (ولا حتى على نحو عادي) عنصرية. بيع وامتلاك الأفراد هو تجارة قديمة. ربما لا يوجد أحد في هذه الصالة لم يكن من بين أسلافه أو قبيلته عبيدًا. إذا كنت مسيحيًّا، فقد كان من بين شعبك عبيد؛ إذا كنت يهوديًّا، فقد كان من بين شعبك عبيد؛ إذا كنت مسلمًا، فقد كان من بين شعبك رقيق. [...]

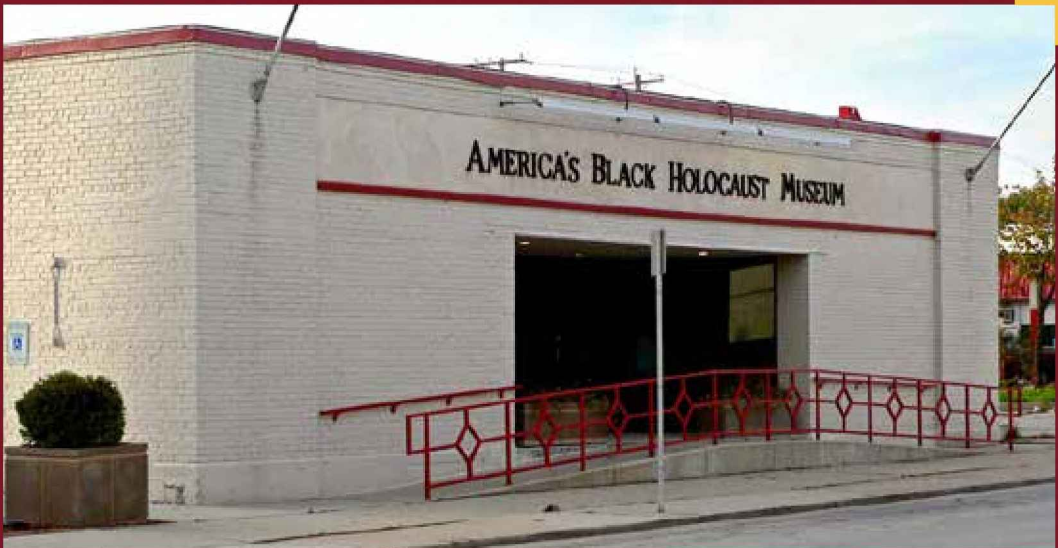
ليس فقط أصول، ولكن أيضًا تبعات العبودية ليست دائمًا عنصرية. ما لعبودية العالم الجديد من «خصوصية»، ليس وجودها، بل تحولها إلى عنصرية مثابرة. إن وصمة الاستعباد لا تدين بالضرورة سلف العبد عن طريق التشهير به أو شيطنته أو حتى صلبه. ما يُبقي كل هذا هو العنصرية. أهم ما جعل عبودية العالم الجديد استثنائيًّا، هو العلامات العرقية لشعوبه التي يمكن تحديدها بدرجة كبيرة، من بينها لون البشرة، وبشكل خاص لكن ليس حصري، تعزيز التسلسل الهرمي للأعراق والحد من قدرة الأجيال اللاحقة على الانصهار داخل الشعوب غير المستعبدة، بالنسبة لهم، لم تكن هناك تقريبًا أي فرصة للاختباء أو التنكر أو الهرب من وضع العبد السابق؛ لأن رؤية واضحة فعّلت التقسيم بين أولئك الذين كانوا عبيدًا وبين البقية (على الرغم من أن التاريخ قد تصدى لهذا التمييز)».

من خطاب أُلقي في المتحف الأميركي للهولوكوست الأسود، أغسطس ٢٠٠٠م.

من «القارئ الجيد»؟

بدأت القراءة في سن الثالثة، لكن الأمر كان دائمًا صعبًا بالنسبة لي. لم يكن صعبًا بسبب تعقيد القيام به، ولكن صعبًا لأنني كنت أواجه صعوبة في البحث عن المعنى الموجود داخل الكلمات وخارجها. جملة كتاب السنة الأولى الابتدائية: «اركض، جيب، اركض»، قادتني إلى سؤال: لماذا يركض؟ هل كان أمرًا؟ إذا كان الأمر كذلك، إلى أين هو ذاهب؟ هل كان هذا الكلب مُطاردًا؟ أم كان يطارد أحدًا ما؟ في وقت لاحق، عندما بدأت أقرأ «هانسيل وغريتل»، تدفقت أسئلة أكثر جدية. كما هو الحال بالنسبة للألعاب وأغاني الأطفال: «جولة حول الغصن، بجيوب مليئة بالباقات». استغرق الأمر مني بعض الوقت لفهم أن أغنية الأطفال واللعب يحيلان إلى الموت أثناء الطاعون الدملي. [...]

الحبر غير المرئي هو ما يوجد تحت الخطوط وبينها وخارجها، ويبقى مخفيًّا حتى يكتشفه القارئ الجيد. من خلال قارئ «جيد»، أقصد أن بعض الكتب ليست موجهة بالضرورة لجميع القراء. من الممكن أن تُعجب بـ«بروست»



من دون أن تجد أنك تشاركه وجهة نظر فكرية أو عاطفية. حتى القارئ الذي يحب الكتاب يمكن ألا يكون الشخص الذي يعجب به بشكل أفضل أو بالطريقة الصحيحة. القارئ «الموجود من أجل» الكتاب هو الذي يتناغم مع الحبر غير المرئي. [...]

بعض كُتاب الخيال يصممون نصوصهم بشكل مزعج: ليس فقط من خلال المؤامرات المليئة بالإثارة، أو القضايا المستفزة، أو الشخصيات المثيرة للاهتمام، ولا حتى عن طريق الفوضى. يصممون كتبهم الخيالية بشكل يزعج، يزلزل ويتلبس سياق القراءة بالكامل. إزالة الاستعارات والمقارنات لا تقل أهمية عن اختيارها. يمكن كتابة جمل رئيسية لاحتواء المعلومات المخفية التي تكمل، تجتاح، أو تتلاعب بالقراءة. غير المكتوب هو أيضًا أداة كشف مثل المكتوب. عند ملء الثغرات الاختيارية، والمُضللة بشكل متعمد، من قبل القارئ «الجيد»، فإنها تنتج النص بالكامل وتشهد على وجوده الحي. [...]

أعترف باستخدام هذا البناء الاختياري في جميع كتبي تقريبًا. كمطالبات صريحة بألّا يشارك القارئ في القصة فحسب، بل يساعد بشكل خاص في كتابتها. أحيانًا من خلال سؤال. من يموت في نهاية «أنشودة سليمان»، وهل هو مهم؟ وأحيانًا بفضل صمت محسوب وفق طبيعة الشخصيات. من هو المتحدث في بداية «الحب»؟ [...] بالنسبة للقارئ الذي ليس «جيدًا»، هذه الإستراتيجيات مزعجة، وبالنسبة لآخرين، هو باب موارب يتوسل إلينا للدخول».

محاضرة بجامعة «برينستون»، مارس ٢٠١١م.

اللغة الرسمية سخيفة، متصيدة وانفعالية

اللغة الميتة ليست فقط لغة لم نعد نتحدث أو نكتب بها، بل هي لغة غير مرنة لا تطالب سوى بالإعجاب بجمودها. هذا هو حال اللغة الرسمية التي تخضع للرقابة وتمارسها. شرسة في أداء واجبها بالمراقبة، ليس لديها أي رغبة أو هدف آخر سوى الحفاظ على نطاق نرجسيتها المضجرة، على تفردها وعلى هيمنتها. مع ذلك، وعلى الرغم من كونها تحتضر، فإنها ليست منعدمة التأثير؛ لأنها تعوق الذكاء بقوة، تقيد الوعي وتكبت القدرات البشرية. ورافضة للاستجواب، ليس بإمكانها خلق أفكار جديدة أو التسامح معها، صياغة رؤى جديدة، أو سرد قصة أخرى، أو ملء الصمت المقلق. اللغة الرسمية التي صِيغَتْ لتثبيت

لم تكن ودودة. ما زلنا نتذكر لقاءها السريع، في باريس مع الكاتب النيجيري «وول سوينكا»، حيث بدت جافة للغاية. مع «توني موريسون»، العرافة البصيرة التي وُلِدتْ لعائلة من الطبقة العاملة، كان يتوجب على المرء أن يظهر حسن النية

الجهل وحماية الهيمنة، هي درع مصقول يلمع بشدة، قوقعة غادرها الفارس منذ مدة طويلة. ومع ذلك لا تزال هنا: سخيفة، متصيدة وانفعالية. تولِّد القدسية لدى الطلاب، وتوفِّر ملجأ للطغاة، وتكوم ذكريات خاطئة عن الاستقرار والوئام بين الشعوب. [...]

يمكن التعرف إلى النهب الممنهج للغة من خلال ميل المتحدثين بها للتخلي عن خصائصها الدقيقة والمعقدة والتوليدية** لصالح الترهيب والخضوع. اللغة التي تضطهد هي أكثر من مجرد تمثيل للعنف: إنها عنف؛ إنها تقوم بأكثر من مجرد تمثيل حدود المعرفة: إنها تحد من المعرفة. سواء تعلق الأمر باللغة الرسمية المربكة أو بلغة الكذب السخيفة لوسائل الإعلام. سواء تعلق الأمر باللغة المفتخرة والمتكلسة لعالم الجامعة أو اللغة العلمية التي تحكمها الإنتاجية؛ سواء تعلق الأمر باللغة الخبيثة للقانون غير الأخلاقي أو ذلك المصمم لسلب الأقليات، التي تخفي غنائمها العنصرية تحت جرأتها الأدبية، يتوجب رفضها، تغييرها وإدانتها. إنها اللغة التي تشرب الدم، وتلعق الوعي، وتخفي حذاءها الفاشي تحت عباءة الاحترام والوطنية، خلال تحركها بلا هوادة تجاه أدنى مستوى. اللغة المتحيزة للجنس، اللغة العنصرية، اللغة المقدسة: لغات نمطية تؤسس للهيمنة، لا تسمح ولن تسمح بتجارب جديدة، ولا تشجع تبادل الأفكار.

خطاب حفل تسليم جائزة نوبل، ستوكهولم، ١٩٩٣م.

* نسبة إلى فِلْم «ذا تيرميناتور» المشهور للمخرج «جيمس كاميرون».

** منهج التهكم والتوليد لسقراط.

المصدر: مجلة «لوبسيرفاتور»، العدد ٢٨٦٤، أكتوبر ٢٠١٩م، الصحفية «ديديه جاكوب».



لؤي حمزة عباس
كاتب عراقي

ثورة الشباب في العراق
رمزية الحدث وحدود الصراع

في الوقت الذي انشغل فيه العديد من مثقفي العراق بتوصيف ما يحدث، هل هو ثورة، أو حراك، أو احتجاج، أو انتفاضة بسبب الفساد الحكومي المستشري، وفقدان الوظائف، وغياب الخدمات الأساسية، التي شكلت أهم العوامل المحركة للغضب الجماهيري، والطبيعة السلمية المرادفة لكل من تلك التوصيفات، حدودها وأساليب عملها ومدى تأثيرها؛ واصلت جموع بشرية شابة كتابة تاريخها الخاص في الشارع العراقي الذي لم يكن تفجره فجائيًّا، بعيدًا عن مخاوف الآباء الذين أنهكتهم الحروب والملمّات، وأخذتهم الدروب التي سلكوها بعيدًا عن نظام صدام حسين ونزواته المهلكة كلَّ مأخذ، عزيمة الأبناء تأتي على الدوام بما هو خارج الحسابات وفوق التوقعات، وذلك بالضبط ما حدث في ثورة أكتوبر العراقية، فالحاجة المتفاقمة لتوظيف مئات الآلاف من الخريجين الذين يعانون ويلات البطالة، وتردِّي الخدمات الأساسية في البلاد عامة، فضلًا عن الفساد الذي أصبح سمة مُعلَنة من سمات إدارة الدولة، الآفة التي حوَّلت العراق في سنوات قليلة من دولة تنموية ذات خطط فاعلة إلى دولة فاشلة ينظر لها عالميًّا بكثير من الريبة والازدراء، لم تَعُدْ تلك الأسباب وحدها عوامل التحول الدرامي للوضع العراقي، وإن كانت تملك تأثيرًا حاسمًا فيه، إن ملاحظة مقدار الهدر المالي منذ سقوط نظام صدام حسين في التاسع من نيسان ٢٠٠٣م حتى تاريخ الاحتجاج الذي يقاربُ الأربع مئة وخمسين بليونًا، الرقم الذي يبدو أقرب إلى الخيال وغالبًا ما وصف بأنه رقم فلكي، وهو المبلغ الذي يمكن إذا ما أُحسن استغلاله أن يرتقي بأحوال قارة بكاملها، ناهيك عن أحوال بلد بحجم العراق، مع تعطيل شبه كامل لمنظومة القانون، ذلك ما يبدو منطقيًّا وحقيقيًّا تمامًا، فكيف يمكن التلاعب بمثل هذا المبلغ مع وجود قانون فاعل؟

إن غياب القانون جعل الفساد قانونًا سائدًا، له أعراف ونظم وآليات، في دولة يقوم نظام الحكم فيها على المحاصصة بين الطوائف التي شرعنتها سلطة الحاكم الأميركي للعراق بول بريمر، وأقامت بموجبها آلية حكم أُريد له أن يكون وطنيًّا بآليات ديمقراطية، وهو الذي أنتج بدوره دستورًا أُسس على مبدأ المصالح المشتركة، كل ذلك وكثير غيره عمل على إدامة الغضب في نفس المواطن العراقي وهو يلمس وبشكل يومي غيابًا كاملًا لدولة المؤسسات، وإحلال دولة الأحزاب وميليشياتها بديلًا منها، ذلك الغضب الذي أخذ يتفجر بشكل دوري في بغداد ومحافظات الجنوب، البصرة خاصة، منذ عام ٢٠١١م؛ بسبب حالة المدينة القريبة الشبه بعراق مصغر، فهي المصدر الأساس للنفط العراقي وصاحبة الموانئ البحرية والمنافذ البرية على العالم، وهي في الوقت نفسه مدينة الفساد الأولى التي تعيش على بنية تحتية مهدمة وانهيار في مؤسساتها التي أصبحت مملوكة على نحو شبه كامل للأحزاب؛ لذلك صار من المعتاد أن تتفجر الاحتجاجات في البصرة على نحو سنوي، في فصل الصيف خاصة حيث يصل معدل درجات الحرارة إلى الخمسين، وهو الوقت الذي تكون حاجة المواطن للخدمة الكهربائية على أشدها مقابل تهاوي قدرة الدولة على توفير اليسير منها، الصيف في البصرة موعد تقديم القرابين البشرية أمام إصرار الحكومة على إبقاء الحال على ما هو عليه، فالفساد لم يعد مظهرًا عارضًا يمكن معالجته بتقديم

١١٠

مسؤول رسمي أو أكثر إلى القضاء، وإنما هو كتلة جهنمية صلبة، حاكمة متحكمة، أنتجت خلال أكثر من عقد ونصف شبكات كبرى من اللصوص والمنتفعين التي أنتجت بدورها دولتها الخاصة، وليس لمؤسسة السلطة الحاكمة في العراق سوى مهمة وحيدة تتمثل في إدارة منظومة الفساد، وتوزيع الوظائف والأدوار بين الفاسدين، فكلُّ شيء يدور فيما يشبه العلن وفي وضح النهار، على مرأى ومسمع من الشعب الذي بقي خارج الخطط والحسابات، لكن للجيل الفتي حساباته وأهدافه الواضحة، وهو جيل ولد معظم أبنائه بعد الغزو الأميركي للعراق عام ٢٠٠٣م، وعاش سنواته في ظل تردي مؤسسات الدولة وانحسار أدوارها، وشهد على نحو يومي مظاهر الطبقية الجديدة التي لا تخفي ثراءها الفاحش السريع فاصلًا بين طبقتين؛ طبقة المالكين المتخمين وطبقة المعدمين!

كل تلك العوامل راكمت أسباب الغضب في نفوس الشباب العراقيين، فكانت بمثابة ذاكرة احتجاجية تغذي الرفض في نفوس الشباب، فكلُّ يوم يمرّ يحمل مدخولًا إضافيًّا فاحشًا لثروات الفاسدين ويحمل، بالمقابل، ما يقوي الغضب ويديم أسبابه في النفوس.

إن ثورة أكتوبر الشبابية أعلنت قوانين جديدة لإدارة الدولة في العراق تتوافق مع طبيعة الحراك وديمومته، أهمها التأكيد على قوة اللاعب الوطني الذي لم يجد ما يستند إليه في التعبير عن غضبه واحتجاجه غير معنى الوطن والوطنية، فكان شعار الثورة المركزي «نريد وطنًا» يختزل ضروب المواجهة بين قوى الفساد التي لم تُحسن تقدير التغيير الحاصل في الوعي الشاب بعيدًا عن محاذير الآباء وتوجيهات الأحزاب ذات الصبغة الإسلاموية التي انخرطت تحت خيمة الفساد وأسلمت قيادها لرموزه وأركانه. لم يعد الأمر، بعد ذلك كله، سوى مواجهة رمزية بين وطنين، وطن كهل أنهكته سياسات التبعية وآليات الفساد، ووطن فتي وجد تحققه الفعلي في ساحات التحرير على امتداد خارطة العراق؛ إذ شكّل الصعود لأعلى عمارة المطعم التركي بالنسبة للشباب العراقي الثائر، ارتقاءً على اللحظة الراهنة في سبيل تغييرها، فعل الصعود أصبح قرينًا للحرية، مطلبهم الأساس الذي لا ينفصل عن هدفهم بتحقيق حياة كريمة آمنة تليق بهم، وذلك ما يمكن أن تقوله مواجهة العمارة/ الجبل لنصب الحرية، المنجز الفني

ثورة أكتوبر الشبابية أعلنت قوانين جديدة لإدارة الدولة في العراق تتوافق مع طبيعة الحراك وديمومته، أهمها التأكيد على قوة اللاعب الوطني الذي لم يجد ما يستند إليه في التعبير عن غضبه واحتجاجه غير معنى الوطن والوطنية

الأهم في العراق على امتداد ستين عامًا، في حين يعمل رموز السلطة على قتل الزمن العراقي وتحنيطه بسوءاته جميعًا، إن استعادة الوطن بالنسبة لجموع الشباب قد تحققت بالفعل، منذ اللحظة التي بدأ فيها شباب الحراك يفكرون بتأمين فاعلية حراكهم وإدامة تأثيره وقد أدركوا، مع إصرار حكومة الفساد على البقاء لأطول وقت ممكن، أنهم مقبلون، على سياسة المطاولة وكسب الوقت؛ إذ تراهن الحكومة على تهاوي قوة الاحتجاج وانحسار طاقته، لكن إرادة قادة الميليشيات، المُحْتَمِين بعباءة السلطة، لها خيارات أخرى، وهي الخيارات التي يمكن إدراك طبيعتها مع تصاعد أرقام الجرحى والشهداء في صفوف الشباب، من هنا كانت المواجهة الرمزية سبيلًا فاعلًا لقوى الشباب في توجيه خيارهم نحو حياة أفضل مركزها ساحة التحرير بحضورها الرمزي في الحياة العراقية عامة، وفي عمارة المطعم التركي التي طالما استغلت السلطة موقعها المركزي لتصفية التظاهرات السابقة، لكن المبادرة الشابة هذه المرّة أسقطت خيار السلطة لتتحكم القوى الثائرة بالمكان وتحيله من مبنى مهجور معتم إلى عراق مصغر يتوفر على سبل الحياة كافة، وفي القلب كان للمرأة على اختلاف تخصصاتها موقعها الفاعل، إنه الموقع الذي اختارته لها إرادة التغيير مقابل موقع التابع الذليل الذي أرادته لها السلطة وثقافتها، ثورة الشباب في العراق استعادت كثيرًا من المفاهيم من تحكم السلطة وأعادت إحياءها، هذه السلطة التي تبدو اليوم عارية، منزوعة القدرة، بلا بوصلة تهديها لسبيل الخروج من كارثة طالما وصفتها بالأزمة العابرة.

الكتابة والتماهي والجنون

ما يفعله الكاتب لبلوغ ما هو كامن في عقل شخصياته

لورا إليزابث وولّت كاتبة أسترالية

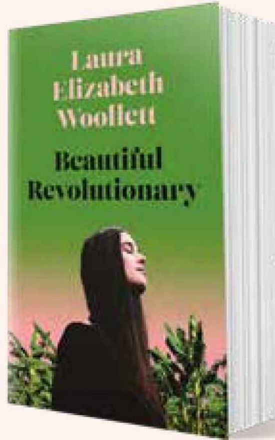
ترجمة: **باسم محمود** كاتب مصري

اعتراف: إنّني كاتبة أتّبعُ طريقة التّماهي في كتابتي. أعلمُ أنّ ذلك ربّما يبدو أمرًا بغيضًا على نحوٍ لا يُصدَّق، غير أنّني أبتغي الاعتراف بحقيقة ثلاثة كُتبٍ هي نتاجُ مساري المهنيّ. الأمر يُشبه روبرت دي نيرو وهو يتحصَّلُ على رخصته في فيلم Taxi Driver، أو كهال بيري وهي تقضي أسبوعين دون أن تتحمّم، استعدادًا لأداء دورها مدمنة مخدرات في فيلم Jungle Fever، كذلك هي رغبتي في مُعايشة شخصيّاتي الكتابيّة؛ إنّها تتدخّلُ عنوةً بشكلٍ عارض في عادات حياتي الحقيقية، في أذواقي، وعيي بذاتي، وفي شخصيّتي. وكثيرًا ما أستطيبُ محاولات التطفُّل تلك في غالب الأحيان. فهي تجعلني أشعرُ بأنّني على قيد الحياة. بأنّني مُتماهية في الأشياء. أفيضُ بالطّاقة والنّشاط. قادرة على فِعل أيّ شيء، بما فيها المروق من خمسة إلى تسعة أيّام عملٍ وأنا بمعدة خاوية، أكتبُ في أوقات راحتي، أعود مسافة الثمانية كيلومترات إلى بيتي مشيًا، أُكرِّرُ ألف عَدَّةٍ على آلة التجديف الرياضية، أشقُّ فوهة قنينة وأكتبُ حتى حلول موعد العَشاء، وأواصلُ الكتابة بعده.



تلك كانت طريقتي لبلوغ ما هو كامنٌ داخل عقل آخر أبطالي؛ بولينا نوفاك: طالبة بكالوريوس تعيش في نورث شور، تُعايشُ آلام أزمة أواخر العشرينيات، تنزحُ للعيش صحبة طائفةٍ تعيش على ساحل البحر، لينتهي بها المطاف لتُقتَل بشكلٍ وحشيّ. إلى هنا يبدو أنّ الأمور تجري على ما يُرام- إلى أن، ذات يومٍ بعد الظهيرة، بعد مُضيّ شهرين على تلك الحياة الرتيبة، حَلّت بي نوبةُ صَرعٍ دامت خمس دقائق، وسقطتُ في غيبوبةٍ استمرّت ثمانية أيّام.

استلزمت روايتي «ثورية فاتنة» عامين ونصفًا كي أفرغ من كتابتها. فقد تطلّبَت منّي القيام بكثير من البحث، بعض تلك الأبحاث استتبَع مني السَّفر لأجل إتمامها. الأكثر أهميّة في هذا، هو أنّ ذلك الوضع قد استلزمَ مني أن أضعَ نفسي في الحالات العقلية التي كانت تُعايشها شخصيّاتي، وكانت تلك الشخصيات من فئة الشباب الذين كانوا يعيشون في الستّينيّات والسبعينيّات، حيث كانوا قد انجرفوا في حركةٍ ثوريّة، تحوّلَت إلى حركةٍ عدوانية. النقطة المركزيّة في تعريفي هُويّتي كانت إيفيلن ليندِن: امرأةٌ ذكيّة، حديثة الزواج من أحد المشتغلين بالسياسة، وقد صارت اليد اليمنى لقائد الطائفة.



أيُّ امرئٍ كان يراني حينها بانتظامٍ وقتما كنتُ أشتغلُ على روايتي «ثورية فاتنة» ربّما لاحظ كيف أنّني بدأتُ أرتدي الآتي: بناطيل واسعة عند أطرافها، تنانير قرويّة، سُترات شعبيّة، ملابس ذات ياقات ضيّقة طويلة عند العنق، عَمَرات (خرزاتُ الحُبّ)، تيشيرتات عليها شعاراتٌ عن السلام، وعن المحبّة، والانتشاء. ومن ضمن الأمور الأكثر سِريّة، هي أنّني دخّنتُ المزيد من الحشيش، وحدث أن تعاطيتُ المخدّرات للمرّة الأولى. نادرًا ما كنتُ ألبس سوتيانات أو أستمع إلى موسيقا أُنتجَت بعد عام ١٩٧٨م.

كان هناك ثمّة أشياء أُخرى أكثر خصوصيّة تتعلّقُ بإيفيلن. كنتُ أعيرُ أحداث العالم مزيدًا من الاهتمام، وكنتُ أشعرُ إزاءَها بأنّني أكثر كابوسيّة. كان عندي حِسٌّ بوجود غايةٍ ما، هو تقريبًا شُعورٌ رُوحيٌّ. قلّ تَبسُّمي في وجه الغُرباء. حين كنتُ أُضفِّرُ شَعري، كنتُ أفضِّلُ جعله في جديلةٍ أنيقةٍ أو على شكل كعكة. الأشياءُ التي كانت تُعجبني عن وجهي كانت متفاوتة: الرموش، والفَكّ. كنتُ أرغبُ في أنفٍ مدبّب أكثر، وشعرٍ أملس أكثر.

وبعدها انتهت الرواية، وبالتالي كان ارتباطي بكلّ هذه الأشياء. لم أكن أعرف بعدها أيّ موسيقا كنتُ أحب، لذا كنتُ أستمعُ إلى الإذاعة. لم أكن أعرف ماذا عليّ أن أرتدي، لذا كنتُ أرتدي الملابس نفسها، بينما شعور المتعة المصاحب لذلك صار أقلّ. كنتُ أشعرُ بقلقٍ عام وبمزيدٍ من الحسد. ومع ذلك، كنتُ آكلُ بشكلٍ أفضل، وأنامُ بمزيدٍ من العُمق والاستغراق أكثرَ مِمَّا عهدتُه في نفسي منذ سنوات.

حينما تكون السِّمة المفضَّلة لديكَ عن نفسك هي مُنتجكَ الإبداعيّ؛ فإنّ شعورك عندما لا تكتبُ الكثير خلال ما يزيد على اثني عشر شهرًا يُشبه أن تفقد ذاتك. حينما يكون التوقيت هو العامُ نفسه، المفترَض أن تروِّجَ فيه لكتاب، وتأتي ردود الأفعال على كتابك على نحوٍ يبعثُ على التشتت؛ يكون وقعُ الخسارةِ أعظمَ مِمّا هو قائم. فكلُّ مراجعةٍ سلبيّة عن الكتاب، كلُّ مهرجانٍ لم أُدَع إليه، كلُّ قائمة مهام يجب إنجازها قبل نهاية العام أعددتها ولم أُنجِزها، كلُّ ثأرٍ أخذتُ به، يتسبّبُ في أذيتي أكثر قليلًا عن ذي قبل، على رغم أنّني في الماضي عادةً ما كنتُ أستقبلُ تلك الأشياء كما هي برحابة صدر.

كانت تلك أحداث عامي؛ ٢٠١٨م. في بواكير ٢٠١٩م، كان الأمرُ كما لو أنّ القابِس أُدير في الاتجاه المعاكس. لم أعد أُبالي. جزءٌ من ذلك كان يُعزى إلى الطاقة المرافقة لحلول عامٍ جديد، لقد قررتُ ألّا أُبالي بأيّ شيء. على رغم هذا ثمّة عوامل أُخرى كانت؛ لقد كنتُ عائدةً لتوّي من إجازةٍ بمنطقة استوائيّة، وقد أدّت تلك الإجازةُ أثرها المرجوّ: لقد جعلتني أشعر بالاسترخاء. وبدأتُ في علاج متلازمة «الاضطراب المزعج السّابق للحيض». كان العلاج مجرّد حبة مانع حمل متواضعة آخذها عن طريق الفم، وهو الدواء المسمّى Yaz، غير أنّها عجّلَت بشفائي في أقصر وقتٍ ممكن.

وألفيتُني فجأةً أكتبُ مُجدّدًا، بمزيدٍ من الجلاء والغزارة أكثر من السّابق. كنتُ أدركُ أيّ سبيلٍ تسلُكها روايتي، كنتُ أستجلي التفاصيل الجديدة بوتيرةٍ أسرعَ مِمّا كان باستطاعتي أن أُثبِتها. كانت الليالي مزدحمة عن آخرها، كنتُ أفيقُ بعد نومٍ دام ساعاتٍ قلائل، تدبُّ الحيويّة في عروقي، وقلبي يطفرُ في الأنحاء كما ضفدع. حين كنتُ أغلقُ عينَيّ، كانت العتمة فيما وراء رموشي تتهادى، كما لو أنّني أتعافى من أثر تناول مُخدّر. وفي صباحات تلك الأيام، كنتُ أنهضُ من السرير مؤيَّدَةً بشفَقِ اكتشافٍ ما. كنتُ أسعى إلى الكتابة عن رحلة الذهاب من بيتي إلى محلّ عملي في أحد مراكز خدمة العملاء.


هالي بيري


روبرت دي نيرو في فلم «سائق تاكسي»

حين قرأتُ لأول مرةٍ عن الكاتبة ميتشل ماكنامارا شعرتُ بحِسٍّ من البصيرةِ، تلك التي قد أخطأت في التعرف على زوجها وحسِبَته مُتطفِّلًا اقتحم المكان في منتصف الليل، وجعلت تُرنِّحُ اللمبة فوق رأسه أثناء عملية استجواب «قاتل الولاية الذهبيّ». في ٢٠١٦م، ماتت ماكنامارا أثناء نومها. وقد عُزِيت أسبابُ موتها جُزئيًّا إلى المستحضرات الطّبيّة التي اعتادت أن تتعاطاها كي تسيطر على نوبات الأرق والقلق التي جلبها عليها بحثُها. كتابها المبني على قصة جريمة حقيقية «سوف أتلاشى في الظلام: بحثُ امرأةٍ مهووسة عن قاتل الولاية الذهبيّ». كان أعلى الكتب مبيعًا بعد وفاة كاتبته.

عوالم سردية خيالية

نزوعُ المؤلِّفين إلى غَمر ذواتهم في عوالم سَرديّة خياليّة ما هو بسِرّ، إلى حدّ أنّهم، غالبًا ما يتجاهلون العالم من حولهم. وكذلك ليس بسرٍّ أنّ المؤلّفين يستلهمون من أحداث الحياة الحقيقية وتجاربها. فقد قضت ستيفاني دانلر سنواتٍ في العمل في أحد المقاهي في يونيون سكوير، بينما كانت تخطّ «المبلّغ»، حيث تدور روايتها عن فتاةٍ ساذجة تعمل نادلة في مدينة نيويورك. فلاديمير نابوكوف ألّف «لوليتا» أثناء رحلته برًّا عبر الولايات المتحدة. وجّهت دافني دي موريه مخاوفها بشأن خطيبة زوجها السّابقة لأجل روايتها القوطيّة «ريبيكا».

المنهجُ المتّبعُ في عملية الكتابة ليس بهذا القدر من التفاوت؛ إنّه نهجٌ أكثر تأنّيًا قليلًا فحسب. يتضمّنُ اختياراتٍ وقيودًا فيما يتعلّقُ بالوسائط التي نستهلكها، الملابس التي نرتديها، الأماكن التي نسكُنها. على افتراض أنّ فيكتور هوغو أغلق خزانته على جميع ملابسه الفاخرة، ولم يكن يضع على جسده من شيءٍ سوى شالٍ رماديٍّ مغزول وهو يشتغلُ على روايته «أحدب نوتردام». مارلون جيمس، وهو يكتب روايته «تاريخ مختصر لسبع جرائم قتل»، كان يستمع إلى ألبوم بوب مارلي «الخروج» على نحوٍ متكرّر. الكاتب طومسون هودجكنسون، الذي صرّح بأنه كاتب يتّبع منهج المعايشة أثناء الكتابة، كتب معظم أجزاء روايته «مذكّرات مُطارِد» أثناء احتجازه في حجرةٍ صغيرةٍ مُظلِمة.

منذ البداية، كانت بولينا تختلفُ عن إيفيلن. فقد كانت أكثر صَخَبًا. أكثر مرحًا. أفضلُ مغازَلة. سِكّيرة بدرجةٍ أكبر. كانت بولينا تتحدّث بلكنةٍ أكثر جلافةً من لكنتي، كنتُ أحاكي لكنتها في مكالماتي أثناء العمل وأنا أتحدّثُ إلى غُرباء. كانت ترتدي بشكلٍ أساسي سوتيانات صغيرة رياضيّة، وطِماقات، قمصان تحتيّة رجاليّة، وتهندم شعرها على شكل ذيل حصان، وتربطه بحاشية من القماش. فكّرتُ جدّيًّا في ربط شعري بحاشية على رغم علمي بأنّ هيئتي أفضل دونها. فكّرتُ في نَتْفِ حاجِبَيَّ كي تُشابه موضة الحواجب الرفيعة في العِقد الأول من الألفية الثانية. كانت بولينا ترغبُ بشدة في صُنع وشمٍ عند أسفل ظهرها؛ وبدأتُ أنا كذلك أشتهي صُنعَ الوشوم.

وبهذا كان هناك ثالوثٌ من الشعائر يجعلني أشعر أنّني مُقرَّبة من بولينا على نحوٍ خاص: الجوع، والتمرين، واحتساء الشراب. بعد عودتي إلى بيتي من عملي سيرًا على الأقدام، كنتُ أتوجّه مُباشرةً صوب آلة التجديف، كنتُ أشغّل شيئًا ما سريع الإيقاع من قائمة بولينا الموسيقيّة- أغنية «حشود» لفرقة بوهوس، «نترات الحيوان» لسوايد، «قاتل مُختَلّ» لفرقة Talking Heads- وأتمرّن إلى أن أتصبَّب عرقًا. ثم آخذ حمّامًا وأفُضُّ زجاجة مشروب رخيصة، أحتسي نصفها على معدةٍ خاوية.

كانوا معتادين على تفحُّص بطاقة هُويّتي في كلِّ مرةٍ أذهبُ فيها إلى محلّ بيع الشراب. لقد توقّفوا عن فعل ذلك. في مرّة، غمزت لي الفتاة الواقفةُ على صندوق الدّفع. ماذا عن مشاعري إزاء هذا؟ كما لو أنّي بلغتُ شيئًا ما يخصُّ كلَّ بولينات العالم.

***

كنتُ أشعر في الأسبوع الذي أصابني فيه الصّرع كما لو أنّي كنتُ أتّجه نحو هلاكي قبل أن تبدأ النوبة. الأعمال الإنشائية الخاصّة بالتّرام كانت متواصلة حتى يمرّ من حَيِّنا. كانت النشرات الجوية تتنبّأ بارتفاع درجات الحرارة على مدار الأسبوع. نفد الملحُ من خزانة المؤَن. وقد طهونا دونه، واعدين أنفسنا بإعادة ملئه في اليوم التالي ثم اليوم التالي. على الأرجح، لو أنّني أزلتُ أحد عناصر الثالوث في ذاك الأسبوع- الجوع، تمارين الكارديو، الكحول- لظللتُ على ما يُرام. لكنّني أبقيتُ على ثلاثتهم جميعًا، مُسرفةً في شرب الماء كي أوازن منسوب الكحول في جسدي. واصلت أخذ Yaz، غافلة عن خطورة أحد أعراضه الجانبية لأن عندي انخفاضًا في مستوى الصوديوم، نظرًا لاحتواء خزانة المؤن على أقلّ كمية من الملح. مَن الذي يفكّر في هذه الأشياء؟ من الأكيد أنّهم ليسوا كتّابًا أصحاب طريقةٍ في الكتابة، قد بلغوا مرتبة عالية في طرائقهم.

نوبة الأرق التي كنتُ أُعانيها كانت سيّئة ذاك الأسبوع على وجه الخصوص. صباح يوم الجمعة، لم أذهب إلى لعمل بدعوى أنّي مريضة- وهو شيءٌ غالبًا لا أفعلُه. حتّى ذلك الحين لم أكن أتصرّفُ مثل شخصٍ مريض؛ فلم أضطجع على الأريكة وأشاهد نتفيلكس. بدلًا من هذا، ذهبتُ إلى المقهى المحلّي الذي أجلسُ فيه كي أعتصر بضع ساعاتٍ من الإنتاجِ وأستخلصه من جسدِي المنهَك.

أحبُّ المقاهي المحلّية على وجه الخصوص لأنّها أماكِنَ مُهمَلَة؛ أماكن بإمكان كاتبٍ صُعلوكٍ أن يقصدَها، يطلب مشروبًا لشخصٍ واحد، ويتجرَّع ما شاء له من أباريقَ مياه بقيّة وقته. ذاك اليوم الذي بلغت فيه حرارة الجو ٣٨ درجة، طلبتُ شرابًا باردًا، كان على الأصحّ قهوة مُثلَّجَة غنيّة بالمزيد من السعرات الحراريّة. شربتُ يومها على الأقل ثلاثة لترات من الماء، ربّما ما يقرب من الخمسة لترات. على رغم كثرة ما شربتُه، كان ذلك كفيلًا بخفضِ منسوب الصوديوم في الدم عن المستوى الطبيعي، والذي هو ١٤٠ مليلتر مكافئ في اللتر الواحد، لينزل إلى ١١٥- وهو الذي يعرف طبّيًا بأنه هايبوناترميا Hyponatremia. واتتني نوبة الغثيان حوالي الثالثة والنصف عصرًا، فبارحتُ المقهى مسرعةً إلى البيت. تقيّأتُ في البالوعة، بعثتُ برسالةٍ على الهاتف إلى زوجي أن يترك عمله ويأتي إلى المنزل في الحال، ويأتي معه بزجاجة غاتوريد. وبفضله الأبديّ، فعل ذلك. واصلتُ التقيُّؤ. جلسنا على الأريكة نفتّش في جوجل عن دلالة الأعراض، غير أنّ سطوع شاشة هاتفي كان يؤذيني وسبّب لي صداعًا. توقّف جسدي عن نشاطه قبل الخامسة عصرًا فحسب.

بعدها مرّت ثمانية أيّامٍ عبارة عن خواء، تعجُّ بالأحلام وبالمخاط وعمليات تنظيف الأسنان الإجباريّة. أفقتُ ليلة السبت الذي تلا ذلك وفي حلقي أنبوب تنفس صِناعيّ، أهلوِسُ بأنّني أرى جِربارات ورديّةً طازجة، وجِراء استردادٍ ذهبيّة اللون- حسبما شرحت لي مُمرِّضةٌ فاتنة ما قد فعلتُه أنا بنفسي.

الكتابة هوس يفسد الحكم على الأمور

حينما بدأتُ العمل أصلًا على تلك المقالة عن التماهي في الكتابة، كنتُ أُخطِّط لاستكشاف الأمر في أوقاتِ الذروة والحضيض؛ مثل: كيف أنّ الكتابة عن طريق المعايشة- في أفضل صورها- هي عبارة عن عملية تفاعُليّة تجعلُنا أكثر قُربًا من شخصيّاتنا. الكتابة، وفي أسوأ أحوالها، تكون هَوَسًا يُفسدُ الحكم على الأمور. عندي طُرفة أرغب في روايتها: الوظيفة المؤقّتة التي طُرِدتُ منها، بعد أن تناسيتُ الكثير الكثير من نوبات العمل، حلقاتُ الفلفل المقطّعة على شكل عين طائر، تلك التي كنتُ أحرقُها، أحالت مطبخنا إلى سحابةٍ من رذاذ الفلفل. لقد كانت لديّ شكوكٌ بشأن قابليّة طرائقي للاستمرار والصمود، غير أنّه كان عندي ثقةٌ فيها كذلك، بأنّها كانت تستحقّ المخاطرة، ما دمتُ في تلك الأثناء غزيرة الإنتاج. لم أكن أعي حينها كم كانت طرائقي غير قابلة للاستمرار.

وعلى رغم ما كان، لم أكفّ عن ممارسة التّماهي في عملية الكتابة، ولستُ أنوي فِعل هذا. حتى في المدة التي لازمتُ فيها السرير، كانت الموسيقا التي تسمعها بولينا هي ما كنتُ أطلبه من الممرضات أن يُشغِّلنه لي، ملابسُ بولينا هي ما كنتُ أشتاقُ إليه، عوضًا عن عباءات المشفى. وشُمُ بولينا هو ما كان يشغلُ فِكري حين رأيتُ الكدمة الناجمة عن الحقن في الفقرة القطنيّة أسفل ظهري. كانت فكرة عيش حيوات الآخرين هي ما يشدُّ من أزري، بينما كنتُ عالقة في العناية المركزة وأنا بعمر التاسعة والعشرين.

لكنّ بولينا لم تكن هي الشخص الذي هرع إليه زوجي من عمله إلى البيت لأجله، ولا الشخص الذي طار أهلي لأجله من بيرث كي يسهروا على الاعتناء به. أتفهّمُ كوني شخصًا مهمًّا بحكم رابطةٍ عائليّة، وليس ببساطةٍ بكوني جسدًا عائلًا لنفس غير نفسه؛ فثمة أهمية لتلك المرأة التي تنام، وتأكل، ولا تُحسنُ الاستفادة من كلِّ ساعةٍ في ساعات يومها. إنّني أرغب لها أيضًا أن تواصل وجودها.

المصدر:
https://www.killyourdarlings.com.au/article/the-method-and-the-madness/



منتصر حمادة
باحث مغربي

سؤال الحرية بين ليبرالية عبدالله العروي وتصوف طه عبدالرحمن

يندرج تعامل المفكرين المسلمين المعاصرين مع مفهوم الحرية، ضمن تعامل أشمل مع لائحة من المفاهيم التي أفرزتها «صدمة الحداثة» الأولى، مع غزو نابليون لمصر عام (١٧٩٨م)، وما قد نصطلح عليه بـ«صدمة الحداثة الثانية»، مع سقوط الخلافة العثمانية عام (١٩٢٤م)، ونجد ضمن هذه المفاهيم: التحديث، الحداثة، النهضة، الإصلاح، ولو أن مفهوم الحرية، بتعبير المؤرخ والمفكر عبدالله العروي، جاء لصيقًا بثلاثة مفاهيم أساسية: «الاستقلال والديمقراطية والتنمية».

وتتنوع مقاربات هؤلاء المفكرين لمفهوم الحرية، بحسب مرجعيتهم الأيديولوجية من جهة، وطبيعة المنهجية المعتمدة من جهة ثانية، ولو أنه في مجالنا الثقافي، نلاحظ أنه غالبًا ما ينتصر مقتضى الانتماء الأيديولوجي على مقتضى المنهجية العلمية.

تتوقف هذه المقالة عند تعامل بعض الأسماء الفكرية المغربية بالتحديد مع معضلة الحرية، والحديث عن اسمين بالضبط: عبدالله العروي وطه عبدالرحمن، حيث نقارب تناول الأول المفهومَ من منظور المرجعية الليبرالية، وتناول الثاني المفهومَ من منظور المرجعية الصوفية. تبقى الإشارة الضرورية، بخصوص تعامل الأقلام العربية [المغربية نموذجًا] مع مفهوم الحرية، إلى أن السبق الزمنيَّ في هذا السياق، يبقى للراحل محمد عزيز الحبابي، من خلال كتبه المرجعية في هذا الصدد، ونخص بالذكر أعماله: «من الحريات إلى التحرر» (١٩٥٦م)، و«الشخصانية الإسلامية» (١٩٦٤م)، ومعلوم أن الحبابي اشتغل في كتابه «من الحريات إلى التحرر»، على أعمال واجتهادات هنري برغسون، ومنها أعماله المرتبطة بمفهوم الحرية، ونخص بالذكر مضامين القسم الثاني من الكتاب، وعنوانه: «البحث في الحريات البرغسونية».

الحرية العربية من منظور ليبرالي

سوف نتوقف بداية عند بعض مضامين اشتغال العروي على هذا المفهوم المؤرق، قبل العروج على بعض مضامين اشتغال طه عبدالرحمن؛ وذلك لاعتبار بَدَهيّ، مفاده أن العروي كان سباقًا للاشتغال على الموضوع، كما جاء في كتابه المرجعي «مفهوم الحرية» (صدر في غضون ١٩٨١م)، مقارنة باشتغال طه عبدالرحمن على المفهوم، وجاء في كتابه «سؤال العمل» (الصادر في غضون ٢٠١٢م)، ولو أننا سنتوقف مَلِيًّا أكثر مع اشتغال طه عبدالرحمن؛ لأنه ينتصر للمرجعية الإسلامية بشكل عام، وبخاصة أن أسهم هذه المرجعية ما زالت قائمة وحاضرة في الساحة، بصرف النظر عن تجلياتها التطبيقية؛ لأننا نتحدث هنا عن الشق النظري، مع تجديد التأكيد أنها مرجعية صوفية أساسًا عند المعني.

انطلاقًا من مرجعية ليبرالية إذن، وعبر توظيف منهجي صارم للمنهج التاريخي قصد رصد تفاعل العقل الجمعي العربي الإسلامي مع مفهوم الحرية، واعتمادًا أيضًا على خبرته التاريخية، يفتتح العروي اشتغاله النقدي على المفهوم بطرح لائحة أسئلة، نذكر منها الأسئلة التالية:

- «هل مفهوم الحرية في اللسان العربي الحديث لا تعدو أن تكون ترجمة اصطلاحية لكلمة أوربية تستعير منها كل معانيها العصرية بدون أدنى ارتباط بجذورها العربية؟
- هل مفهوم الحرية مأخوذ من الثقافة الغربية، حيث لا وجود له في الثقافة العربية الإسلامية التقليدية؟
- هل ممارسة الحرية منعدمة في المجتمع الإسلامي

التقليدي، حيث لم نجد مفهومًا في الثقافة ولا الكلمة بمعناها العصري المحدد في القاموس؟

لا يتردد العروي في الاشتباك النظري والمفاهيمي مع مجموعة من الأدبيات الاستشراقية التي اشتغلت على المفهوم، سواء تعلق الأمر بأدبيات منصفة للتراث الإسلامي أو غير منصفة، مُورِدًا مجموعة من الإجابات والمفاتيح النظرية؛ منها الحق في الإجابة عن تلك الأسئلة وفق ثقافتنا اللغوية مستعملين مادة حرر، انطلاقًا من أربعة معانٍ مرجعية:

- الأول: المعنى الخلقي، هو الذي كان معروفًا في الجاهلية وحافظ عليه الأدب، نقرأ في اللسان: الحرة تعني الكريمة، ويقال: ما هذا منك بحر أي بحسن.
- الثاني: معنى قانوني، وهو المستعمل في القرآن، مثلًا ﴿فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُّؤْمِنَةٍ﴾ (سورة النساء: ٩٢)، أو: ﴿نَذَرْتُ لَكَ مَا فِي بَطْنِي مُحَرَّرًا﴾ (آل عمران: ٣٥) وفي كُتب الفقه مثلًا: ولا يُقتَلُ حُرٌّ بعبدٍ، ويُقتَلُ به العبدُ. (كما جاء في رسالة القيرواني).
- الثالث: معنى اجتماعي، وهو استعمال بعض متأخري المؤرخين: الحُرّ هو المعفيُّ من الضريبة.
- الرابع: معنى صوفي، نقرأ في تعريفات الجرجاني: «الحرية في اصطلاح أهل الحقيقة الخروج عن رق الكائنات وقطع جميع العلائق والأغيار وهي على مراتب»، وسنرى لاحقًا أن هذا المعنى أو الخيار، هو الذي اشتغل عليه أكثر طه عبدالرحمن، بمقتضى نهله من مرجعية صوفية.

كما يُقدم عبدالله العروي في كتابه السالف الذكر، مجموعة من المؤشرات التي تسلط الضوء على ممارستنا للحرية، ملاحظًا في هذا السياق أنه «في كل الأحوال، هناك ترابط بين الحرية والعقل والتكليف والمروءة»، وأن «تجربة المجتمع الإسلامي في مجال حرية الفرد أوسع بكثير مما يشير إليه نظام الدولة الإسلامي»، بدليل اتساع مجال الحرية في «الدولة السلطانية التي كانت تتسم بضعف شمولية جهازها البيروقراطي؛ إذ تمارس الحرية، بوصفها حلمًا يصطدم بالدولة التي كانت تعمل على الحد من الحرية، لكن بعد التحولات التي طرأت على الدولة مع مجيء العثمانيين، أصبحت الحرية شعارًا يرفع في وجه الدولة».

انطلاقًا من المقدمات السالفة الذكر، اشتغل العروي على محددات الحرية في كتابه هذا انطلاقًا من أربعة مستويات:

- انتشار الدعوة إلى الحرية على مستوى العراك السياسي اليومي، وتكتسي تلك الدعوة أشكالًا متنوعة حيث يناسب كل شكل فئة معينة.
- تركيز البحث الفلسفي على مفارقات الحرية عند التطبيق وضرورة إناطة الحرية البشرية بِحُرِّية مطلقة، ويتزعم هذا البحث حاليًا أعداء الحرية الليبرالية والمتبرمون من مغزى حرية الفرد.
- إهمال ازدهار الشخصية بعرقلة انتشار نتائج العلوم النفسانية السلوكية.
- تداخل القيم الضرورية لنشاط المجتمع العربي المعاصر وتطوره: التنمية، الأصالة، مع قيم الحرية.

كما يوجه العروي الدعوة إلى تأمل الخريطة الفكرية للعلوم الاجتماعية في المجتمع العربي في العقود الأخيرة، وخصوصًا في حقول الاقتصاد والسياسة، لعلها تساعدنا على كشف ورصد مستوى التحرر الذي أحرزه الفرد العربي المعاصر، معتبرًا في هذا السياق: «قد يقال لماذا تجمع مؤشر واحد كل العلوم، بما فيها الطبيعية والتطبيقية كالفيزياء والطب، والاقتصاد، والعلوم الاجتماعية كالنفسانيات والسياسيات. الواقع أن الحكام عندنا يميزون بوضوح بين هذه العلوم، فهم أقل اعتراضًا، فوجب أن نأخذ من علم الاقتصاد وعلم السياسة مؤشرين مستقلين».

الحرية الإسلامية من منظور صوفي

نأتي لاشتغال طه عبدالرحمن على المفهوم ذاته، حيث سبق له أن ارتحل مع المفهوم في كتابه «العمل الديني وتجديد العقل»، من دون أن يفصل كثيرًا في الأمر، بحكم أن العمل كان مُخصّصًا للتعريف بتقويم بعض الاعوجاجات التي طالت العمل الديني مُفرقًا بين نوعين من الحرية: حرية متمثلة في الانعتاق من رِقّ «التسلطية»، وحرية متمثلة في الانعتاق من رِقّ «الشيئية» ورِقّ «العملية»، حيث يُسمي الأولى «الحرية المكانية» والثانية «الحرية الكونية»؛ قبل أن يتطرق بالتفصيل مُجددًا للمفهوم في الفصل الرابع من كتابه الذي يحمل عنوان: «سؤال العمل: بحث عن الأصول العملية في الفكر والعِلم»، وجاء هذا الفصل تحت عنوان: «العمل الديني وأخلاق الحرية».

يشتغل طه على تقييم وتقويم التصورات العامة الحديثة للحرية، حيث ارتأى الاشتغال على أهم التطبيقات المعاصرة للمفهوم، كما هي سائدة في المجال الغربي تحديدًا، وهي التصور الليبرالي والجمهوري والديمقراطي والاشتراكي.

افتتح طه عبدالرحمن مبحثه بالخوض النقدي في مفهوم الحرية كما سَطرته أبرز الأيديولوجيات الوضعية الكبرى، وجاء تعريفه لها في كل تصور من هذه التصورات، فتعريفه لها في الليبرالية هو: ألا يتدخل أحد في فعل ما تريد حيث سكت القانون، وفي الجمهورية (ألا يتسلط عليك أحد ولو جاز له أن يتدخل في فعل ما تريد، حسب رموز تيار «الجمهوريون الجدد»)، وفي الديمقراطية (أن تشارك في تدبير الشأن العام)، وفي الاشتراكية الماركسية اللينينية الإستالينية (أن تحصل القدرة على المشاركة في تدبير الشأن العام)، مبرزًا أن تعريف الحريات السالف الذكر جاء على نوعين: تعريف بالسلب أخذ به التيار الليبرالي (عدم التدخل) والتيار الجمهوري (عدم التسلط)، وتعريف بالإيجاب أخذ به التيار الديمقراطي (وجود المشاركة السياسية) والتيار الاشتراكي (وجود القدرة على المشاركة السياسية).

وبعد التفصيل أكثر في أهم معالم هذه الحريات كما عرضتها هذه المرجعيات، انخرط طه عبدالرحمن في تقويم هذه المفاهيم من منظور تجربة العمل الديني، في نسخته الصوفية؛ لأن طه، للتذكير، قادم من طريقة صوفية مغربية، وهي الطريقة القادرية البودشيشية، وقد أثمرت تجربته في هذا المسار الصوفي، التأسيس لما اصطلح عليه حرية خاصة، بناء على ما وصفه بقوانين العمل الإنساني، من منطلق أن التصورات السالفة الذكر تجاهلت هذه القوانين، فدخل عليها خلل كبير، وجاءت هذه القوانين على النحو الآتي:

أ. قانون التذكر، ومقتضاه أن «من تذكّر الله، تذكره الله، ومن نسِي الله، نسيَه، وأنساه نفسه»، مُبرِزًا أن طلب الحرية بغير طلب الله يؤدي إلى نقيضها ليغدو عدم التدخل تدخلًا، وعدم التسلط طغيانًا، والمشاركة عزوفًا والقدرة على المشاركة صارت عجزًا عن المشاركة.

ب. قانون التأنيس، ومقتضاه أن «الفرد لا يكون له من الإنسانية إلا بقدر ما يتصف به من الأخلاق المستمدة من الفطرة التي خُلِق عليها»، وتتسم هذه الأخيرة بثلاث خواص؛ أولها أن كل الأديان السماوية أتت على ذكرها صراحة أو ضمنًا، وثانيها أن الحق فُطِرَ الناس عليه، وثالثها أنها قيم كلية تشمل الإنسانية كافة.

ج. قانون التناهي، ومقتضاه أن قدرة الإنسان (وليس الإرادة) تكون دائمًا في حالة تعلق بالقدرة الإلهية.

أما التعريف البديل الذي وضعه طه للحرية، فيُصبح كالتالي: «الحرية هي أن تتعبّد للخالق باختيارك، وألَّا يستعبدك الخَلق في ظاهرك أو باطنك» مضيفًا أن التعبد لله يقوم على نوعين: التعبد الاضطراري، ومفاده أن كل المخلوقات تعبد الله بموجب قوانين وأسباب تخضع بها لسلطان الله القاهر سواءٌ وَعَتْ ذلك أم لم تَعِ، وسواء أسلّمت بذلك أم لم تسلِّم؛ وهناك تعبّد اختياري (ولا يقصد به التعبد بواسطة النوافل)، وإنما هناك من الخلق من كرمه الله بأن خَيَّره في طاعته، ابتلاءً له، فإن شاء امتثل وإن شاء امتنع، فضلًا عن كونه يتعبد له اضطرارًا.

كما يُفرّق طه عبدالرحمن، بين الاستعباد الباطن والاستعباد الظاهر، عكس التصورات السياسية للحرية التي لم تتطرق سوى للاستعباد الظاهر، ويقف هنا على حقيقتين هما:

أ. أن الاستعباد الباطن هو مبدأ الاستعباد الظاهر، فيتعين مواجهته، بمعنى أنه لكي نتحرر ظاهريًّا، ينبغي أولًا أن نتحرر باطنيًّا، ويلزم من هذا المعطى حقيقتان أساسيتان: أولاهما أن الإنسان بين خيارين لا ثالث لهما: إما أن يتعبد للحق، فيطمع في التغلب على الاستعباد في نفسه أو في غيره، وإما أن يستعبده الخلق؛ فلا يخرج من استعباد إلا لكي يدخل في آخر، إن لم يكن أسوأ منه، ولما خلت الحريات السالفة من ركن التعبد وجبَ أن تكون حريات ناقصة لأن الاستعباد يلازمها، خفيًّا أو علنيًّا.

ب. أما الحقيقة الثانية، فمفادها أن الذي يستعبد غيره، ينقلب فعله، فيصبح بدوره مُستعبدًا، بموجب قانون تداعي الاستعباد، ومقتضاه، أن معاملة السيد لعبده قد تنتشر في مجتمعه، أو على الأقل في محيطه، فتنعكس عليه هو نفسه هذه المعاملة، فيجد نفسه، هو الآخر، عبدًا لمن له إليه حاجة، حتى لو كان دونه منزلة، فضلًا عمن يعلوه رتبة؛ وعلى قدر إذلاله لعبده، يكون إذلال سيده له؛ فيكون الناس في هذا المحيط أسيادًا عبيدًا أو عبيدًا أسيادًا، رؤساء كانوا أو مرؤوسين.

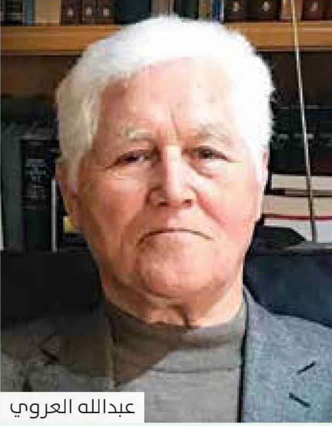
تقويم «المعقولية الصوفية» للحريات الغربية

في معرض وقوف طه عبدالرحمن على خصوصيات العمل الديني الصوفي، يُدقّق في كون هذا الأخير له من المعقولية ما ليس لغيره من الأعمال، باعتبار أن «المعقولية التزكوية» [أو

الصوفية] تُعدُّ، من وجهة نظره، أسمى معقولية بالنظر إلى استهدافها تحقيق حرية الإنسان على الوجه الأكمل وبأزكى الوسائل عبر التعلق بالإرادة الإلهية، التي ستكون وسيلة التحرير الأكمل للإنسان، مُحددًا خصائص العمل التزكوي في النقاط التالية:

- العمل التزكوي عمل نموذجي لا يُضاهَى في استيفاء شرائط العمل، حتى إنه يستحق أن يُشكِّل نموذجًا لأي عمل آخر، لأن المتزكي يأتي به، أصلًا، بِنِيَّة القُرْبَة إلى الله، متحرِّيًا فيه من مقتضيات الشرع كلَّ ما يُحقق له هذا التقرب، وحينئذ، لا عجب أن تكون فاعلية العمل التزكوي أعظم من فاعلية غيره.
- العمل التزكوي عمل تحويلي؛ لأنه يدور في عمق الإنسان، فعقل التزكوي ليس كعقل غيره؛ إذ يتجاوز فهم الأشياء بأسبابها الموضوعية، إلى أن يفهم عن خالق هذه الأشياء ماهيتها وأسرارها.
- العمل التزكوي عمل تكاملي، لأنه لا يقيم حدودًا بين دوائر مختلفة؛ لأن الحياة عنده عالم واحد، كما أن سر الوجود يشملها جميعًا، كما أنه يعامل الأشياء الزمنية والتاريخية على أنها موصولة على الدوام بأفقِ القدسي وأفقِ الخلد، كأنما التزكوي يرتحل بقلبه إليها لكي يعود إلى هذا العالم.
- العمل التزكوي عمل استمراري، لأنه ليس محصورًا في زمن معين، فليست له نهاية يقف عندها، إلى أن يحل أجل التزكوي؛ ولذلك وصف الواصفون عمله بـ«السير إلى الله»، فهو السائر الذي، وإن عَرَفَ إلى أين يسير، فإنه لا يعرِف أين مستقرّه، ولا متى يَستقرّ فيه.
- العمل التزكوي عمل تصاعدي، بحيث يبقى في تبدّل متزايد، مع وجود ما لا يقل عن ثلاث مزايا لهذا النوع من التبدّل: أولها أنه ليس في الأعمال كالعمل التزكوي احتياجًا إلى الخبرة التربوية والنفسية؛ وثانيها أن العمل التزكوي هو أصلًا عمل مجاهدة؛ وثالثها أن المتزكي كلما ارتقى في مراتب التعبد، أصبح التجدد قانون تعبُّده.
- العمل التزكوي ليس من جنس الأعمال الأخرى، وإنما يخترق كل هذه الأعمال من داخلها، بوصفه عامل إحياء روحي لها.


طه عبدالرحمن


عبدالله العروي

بعد أن فرغ طه عبدالرحمن من التدقيق في التعريف الذي يُروِّجه لمفهوم الحرية، والمؤسَّس على أرضية مشروعه الإصلاحي القائم على تبني الخيار الصوفي، يُعرج على ذكر وتبيان أدوار هذا الخيار في التصدي للآثار الاستعبادية لتطبيق الحريات الحديثة، فيخلصُ إلى النتائج التالية، وهي أن الحرية الليبرالية أفرزت ما يصطلح عليه بالعبودية لشهوة السوق؛ والحرية الجمهورية أفرزت العبودية لِمنَّة القانون؛ والحرية الديمقراطية أفرزت العبودية لهوى الرأي العام؛ وأخيرًا، أفرزت الحرية الاشتراكية العبودية لتربّب السلطة.

وحاصل القول في هذه المقالة، أنه إذا كان عبدالله العروي، قد تعامل مع مفهوم الحرية، من خلال الترحال فقط مع المرجعية الليبرالية للمفهوم، كما جاء ذلك مفصلًا في كتابه المرجعي «مفهوم الحرية»، معتبرًا أنه «كلما تكلمنا عن الحرية، اضطررنا إلى اتخاذ موقف من المنظومة الفكرية التي تحمل في عنوانها حرية، أي الليبرالية»، فإن تقييم طه عبدالرحمن لتطبيقات المفهوم أفضى إلى نقد أهم التصورات العامة الحديثة للحرية، كما هي سائدة في المجال الثقافي الغربي: التصور الليبرالي، الجمهوري، الديمقراطي، الاشتراكي، مختلفًا بذلك مع اجتهاد العروي في منهجية التعامل مع المفهوم، حيث ارتأى صاحب «مفهوم الحرية» البحث في «مفاهيم تستعملها جماعة قومية معاصرة هي الجماعة العربية. إننا نحلل تلك المفاهيم ونناقشها لا لنتوصل إلى صفاء الذهن ودقة التعبير وحسب، بل لأننا نعتقد أن نجاعة العمل العربي مشروطة بتلك الدقة وذلك الصفاء... هذه هي الطريق التي سنسلكها ونحن نعالج مسألة الحرية في المجتمع العربي المعاصر».

الشائعة وتزييف الحقائق في مواقع التواصل الاجتماعي

قتل رمزي للآخر

سعيد بوكرامي كاتب ومترجم مغربي

تحتل الشائعة في مواقع التواصل الاجتماعي سلطة الخبر الموثوق، وبذلك تؤثر في شريحة واسعة من الجمهور من خلال عملية التلقي في وسائط التواصل الاجتماعي خصوصًا أن انتشارها يكون على نطاق واسع، وفي وقت قياسي. أمام هذا الاكتساح الذي يشبه النار في الهشيم، تقف الجهات الرسمية عاجزة في كثير من الأحيان عن الحد من بث الإشاعات ودحض مزاعمها المزيفة. سألنا عددًا من المثقفين العرب عن تأثير الإشاعة في الرأي العام ودورها في تزييف الحقيقة واقتراح السبل لمواجهتها والحد من تأثيرها: كيف يروَّج للشائعة في وسائل التواصل الاجتماعي والأخبار غير الموثوقة؟ كيف يمكن أن تؤثر في شكل واسع من خلال عملية التلقي في نطاق واسع؟ وكيف يمكن التعامل معها؟ وأين الدور الرسمي للحد من تأثيرها؟



هاشم الجحدلي: مصدر خطير لزلزلة الرأي العام

في كتابه الشهير «الشائعات.. الوسيلة الإعلامية الأقدم في العالم»، يكشف جان- نويل كابفيرير عن مدى خطورة الشائعات ودورها المؤثر في المجتمعات اقتصاديًّا وسياسيًّا وأمنيًّا. ومن خلال الجهد الكبير الذي بذله الباحث في تقصي ظهور هذه الظاهرة الخطيرة في المجتمعات القديمة يمكن لنا أن نؤصل لحالتها الراهنة التي أصبحت حالة أكبر من حدود الظاهرة، حالة توازي الواقع الحقيقي، بعد أن وجدت حاملًا قويًّا وجبارًا وذائع الصيت يتمثل في منصات مواقع التواصل الاجتماعي. الشائعة والأخبار المزيفة والملفقة تحولت الآن إلى مصدر خطير لزلزلة الرأي العام، وتشوية سمعة أشخاص ومنتجات، من خلال توظيف المعلومة الكاذبة أو الصورة المفبركة، أو استغلال الفوتوشوب في حذف أو إضافة شيء مفبرك للصورة الأصلية. بل يتعدى الوضع أحيانًا هذه الصور إلى تغيير معلومة أو اختلاق معلومة زائفة عن شيء لا وجود له. ويمثل تنامي هذه الحالة السوداء إلى الإضرار بكيانات كبرى يمكن لخبر مختلق أو كاذب أن يزلزل من وضعها في السوق ومن سمعة منتجاتها عند المستهلكين. وكذلك الإضرار بسمعة شخصيات سياسية أو شهيرة في مقتل. ولذلك دأبت الدول على وضع التشريعات الصارمة ضد هذه الظاهرة، وتصدت مواقع بعينها لكشف كل حالة بعينها وفضحها للناس من خلال وضع الخبر الحقيقي في مواجهة الخبر المختلق نصًّا وصورة. ولكن هذه التشريعات والمبادرات لا تكفي وحدها لأنها تأتي أحيانًا بعد أن تكون الشائعة قد أدت المهمة القذرة التي اختُلِقَتْ من أجلها، أو كما قال الروائي الأميركي مارك توين: «يستطيع الكذب أن يدور حول الأرض في انتظار أن تلبس الحقيقة حذاءها»، ولذلك لا بد من صناعة وعي مجتمعي مضاد لفعل الشائعة من خلال توعية الناس بأهمية التأكد والفحص والبحث عن الموثوقية قبل التعاطي والترويج لأي خبر كان.

نائب رئيس تحرير جريدة عكاظ.



لا توجد جهة رسمية، سواء كانت عربية أو عالمية، قادرة على الوقوف في وجه الإشاعة والحد منها بالمعنى الحرفي

طالب الرفاعي: لا توجد جهة رسمية قادرة على الوقوف في وجه الإشاعة

العالم يعيش اليوم عصرًا قوامه، بشكل أو بآخر، مواقع الإنترنت، ومحركات البحث، وأكثر من ذلك شبكات التواصل الاجتماعي. وإذا كانت محركات البحث تشير إلى أن المعلومات المبثوثة حيال أمرٍ ما أو شخص ما قد تكون غير صحيحة، فإن الحسابات الشخصية، تقدم نفسها بوصفها ناقلًا صادقًا للخبر، بما في ذلك الإشاعة؛ لذا فإن تناقل الإشاعة عبر حسابات كثيرة، سواء كانت حقيقية أو مزوَّرة، يجعل البعض يتعامل معها وكأنها واقع حقيقي، وهنا تكمن الخطورة. نعم، تؤثر الإشاعات في أعداد كبيرة من الناس وتأخذ مكانها في تفكيرهم وتنعكس على سلوكهم، وذلك لاعتقادهم بصدقها دون التحقق منها. ويصعب جدًّا الحديث عن طريقة تحدُّ من انتشار وتأثير الإشاعة. لكن ما يمكن الإشارة إليه، هو أن يتابع المتلقي حسابات حقيقية بأسماء معروفة ولها صدقيتها الفكرية والاجتماعية. كما يمكن إخضاع أي معلومة لشيء من التبصر والمراجعة وبما يتيح للمتلقي الوقوف على مدى صدقها من كذبها. لا أظن أن جهة رسمية، سواء كانت عربية أو عالمية، قادرة على الوقوف في وجه الإشاعة والحدّ منها بالمعنى الحرفي. لكن الدور الرسمي يجب أن يتمثل بشفافية

عالية، تواجه الإشاعة وتقدم للجمهور الخبر بالصيغة الصحيحة وفي أسرع وقت. فحين تنتشر إشاعة، وتأخذ طريقها في الوصول إلى أكبر شرائح من المجتمع، فلا شيء يقف في وجهها ويُبطل مفعولها بقدر تصريح موثوق من جهة رسمية كانت أو أهلية، يفنّد تلك الإشاعة، ويدحض ما ذهبت إليه بالحجة والدليل القاطع، وهكذا تتبخر الإشاعة وتنطفئ. مواقع الإنترنت، والحسابات الشخصية، غدت صاحبة التأثير الأكبر في نفوس البشر، وليس من وسيلة للوقوف في وجه أي خبر أو إشاعة إلا بوعي المتلقي، وقدرته على التمييز بين الغث والسمين، وهذا يتأتى بالرجوع إلى مصدر الخبر من جهة، ومتابعة الموثوق فيهم من المغردين وأصحاب الحسابات على وسائل التواصل الاجتماعي من جهة أخرى. فالإشاعة كانت وستبقى جزءًا من المسلك البشري، وكانت ولا تزال تؤثر في مجموعة من الناس. لكن التاريخ البشري يظهر دائمًا أن البقاء للصدق، وأن أي مجتمع قادر، ولو بعد حين، على الوقوف على صدق الأمور وبالتالي نبذ الإشاعة ومعايشة الواقع.

روائي.

إدريس كثير: تصفية حسابات

الشائعة خبر مغرض، وهي سريعة التداول والانتشار. غالبًا ما تكون خبرًا مثيرًا للفضول. هناك فرق فيما يبدو بين الإشاعة والشائعة. الأولى تضخّم الأخبار الصغيرة الموجودة، والثانية هي أخبار زائفة أغراضها خبيثة. قيل في الشائعات: إنها حقيقة تتنزّه ككذب من الآذان إلى الأفواه لا تحثّ الناس على التفكير والتروّي، تمرُّ كزفير فوق رؤوس الرياح. وهي كالدخان بالنسبة للجلبة والضجيج. لإطفاء شائعة ليس هناك أفضل من شائعة أخرى، والشائعة كذب يولد لقيطًا في الشارع ويموت على عتبة الحقيقة... هناك أنواع عدة من الشائعات. فيها ما يبدو كقتل رمزي للآخر، تُصفَّى فيه حسابات ثقافية أو سياسية، وهي أيضا سلاح حربي يمارس السياسة بأدوات أخرى أكثر خبثًا وفتكًا، وهي أداة للدعاية والإشهار أو للتشهير والفضح، وهي تقتير للأخبار بطريقة شبه رسمية لتوجيه الناس وحثهم على اختيارات وميولات معينة، وهناك الشائعات الاقتصادية، وإشاعات المرض، وصناعة الأدوية وترويجها، ويشاع أن هناك صناعة مخابراتية تخصُّصُها صنعُ الإشاعات وترويجها.

والأمثلة على هذه الأضرب من الإشاعات كثيرة : كإشاعة امتلاك العراق للأسلحة النووية لتبرير الحرب ضده، وإشاعة أورليانس (فرنسا ١٩٦٩م) المتعلقة باختفاء النساء في أماكن قياس الألبسة لدى التجار اليهود التي أذكتها الصحافة آنذاك، ودفعت الفيلسوف إدغار موران إلى تشكيل فريق بحث للوقوف على حقيقة هذه الإشاعة؛ البحث الذي جمعه في مؤلف تحت عنوان: «إشاعة أورليانس» حكمته يمكن تلخيصها في: «كيف يمكن خلق هلع أخلاقي عفوي. كانت الإشاعة تنقل من الفم إلى الأذن، وكان الناس يتهامسون بها، أو تنقل عبر ما يسميه الأوربيون «الهاتف العربي» بنوع من الإشاعة المغرضة. أما الآن فقد أصبحت الإشاعة عالمية عبر وسائل الاتصال الكونية، كل المحركات الإلكترونية هي الآن في خدمة الإشاعة. لقد وصف أمبرتو إيكو العظيم هؤلاء الفرسان الجدد للإشاعة المعولمة بمجموعة من المعتوهين الذين نقلوا دردشاتهم من الحانات الرخيصة إلى الفضاء الأزرق.

لكن دومًا وراء الإشاعة ما وراءها. هذا هو الدرس الذي يفصح عنه الفيلسوف جان لوك إفار في مؤلفه «بحث في الإشاعة». وهو الأمر نفسه الذي نعثر عليه في مؤلف آخر لدونيس كامبوشنير«ديكارت لم يقل» مشيرًا إلى أن الكثير ممّا يردده محبّي الفلسفة عن ديكارت ما هو إلا إشاعات ومغالطات. وأن أخت نيتشه إليزابيث فورستير نضَّدت كتاب «إرادة القوة» بعد موته وأطنبته بالعديد من الإشاعات حتى يتلاءم والنزعة النازية، وهناك ما دفع بعض الفلاسفة إلى الحديث عن «الكتب السوداء» فيما ترك هايدغر لتقريبها من روح الدرس الافتتاحي لسنة ١٩٤٠م وتمجيد الفكر النازي... من الفلاسفة الذين تعرضوا للإشاعة القاتلة برنار هنري ليفي. أشاعوا موته على التويتر، وانطلق الخبر كالنار في الهشيم، ولمّا ألف مسرحيته «فندق أوربا» أشاعوا أن الإقبال عليها ضعيف بل منعدم، وأن الشريط المقتبس منها «الأميرة أوربا» منحت له ميزانية خارقة للعادة، واضطرت زوجته أريال دومباسل أن تنفي على حسابها في التويتر إشاعة طلاقهما الوشيك و...ربما خلفية الإشاعة حقيقية مهما كانت مغرضة.

مترجم مغربي.

سعاد العنزي: هشاشة المجتمع ترحب بتداول الإشاعة

كلما انتشرت الشائعات في مجتمع ما زاد معدل الجهل والسطحية في المجتمع. في الماضي، كان الإعلام الرسمي يقنن نشر المعلومات، والأقاويل والإشاعات، في حين اليوم يسهل بث الإشاعة من خلال تويتر والفيس بوك والسناب

شات. وهذا، في رأيي، ناتج من عدم القدرة على متابعة الأخبار ورغبة الأفراد في ممارسة أدوار لا تمثل هوياتهم واهتماماتهم الحقيقة، مثل الخوض في القضايا السياسية والاجتماعية بوصفهم أهل دراية ومتابعة، وهم ليسوا كذلك. واحدة أيضًا من هذه الإشكاليات هي استخدام بعض الكتاب والفاعلين للمبالغات في تقديم القصص والأخبار؛ كي يحصلوا على أكبر عدد من القراء والمتابعين. في عصر الثورة الرقمية، أصبح كل فرد يبث ما يبث وفقًا لقناعاته ورؤيته من دون التحقق من المصادر الرسمية للمعلومة. ولا يخفى على القارئ اليوم أن مثل هذا الدور، يقوم به فرد غير مرتكز على أساس جيد من الرصانة المعرفية، إضافة إلى أن الفراغ الفكري الذي يعيشه البعض، والابتعاد من الرؤية الأخلاقية، تجعل من نشر الشائعة وتلقيها أمرًا ترفيهيًّا مثيرًا للتسلية كما أنه مدعاة لإكمالها، وتعديلها وحذف أجزاء وإضافة أجزاء أخرى حسب شهية المتلقي.

عندما يكون المجتمع هشًّا وسطحيًّا، فإنه يرحّب بتداول الإشاعات على نطاق واسع. ولكن الأخطر من بعض الإشاعات ذات الطابع الفكاهي، هي تلك التي تتعلق بالقضايا السياسية الشائكة والناتجة من حركات وتيارات تخريبية وهو ما يؤثر على إحساس الفرد بالأمان والاسقرار؛ لذلك، تقوم الدولة بالمراقبة وسنِّ بعض القوانين للحد من الإشاعات، ويكون هذا الدور الرقابي كبيرًا عندما تكون الشائعات تتعرض لأداء المؤسسات الرسمية، أو الشخصيات السياسية البارزة، إضافة إلى حق المتضرر في رفع قضية. كما يجب أن أنوّه بدور المكونات الاجتماعية الحاد جدًّا في التعامل مع الإشاعات التي تخص فئة بعينها، وهو ما يزيد من نسبة المراقبة الذاتية عند مَنْ يحاول ترويجها. حقيقة، أرى أن الشائعات وجه من أوجه الثقافة الشعبية في المجتمعات العربية، وتعكس فكر وثقافة وتطلعات المجتمع، وتحتاج إلى مراقبة من المؤسسات الرسمية والمدنية؛ كي لا تتحول من إطار الفكاهة والتندر إلى مصدر تفكيك المجتمع وتدميره.

أكاديمية وناقدة.

عبيد بوملحة: كيانات متخصصة لمواجهة الشائعات

الشائعة موضوع كبير ومتشعب يجب تناوله من زوايا عدة؛ أهمها المصدر والسبب والنتيجة، وهناك مثلث تعتمد عليه الشائعات وأول زواياه هو: التوقيت. فقد يكون مفاجئًا أو متوقعًا، والزاوية الثانية هي التهديد بالإضرار بأحد الأطراف سواء كان كيانًا مؤسسيًّا حكوميًّا أو خاصًّا أو فردًا أو مجموعة من الأفراد، والأضرار قد تكون للمصالح والقيم والأهداف، وقد ينتج منها خسائر مختلفة مادية أو معنوية، قد تستغل من الجهات الداخلية أو الخارجية لتحقيق مطالب وأهداف وضغوطات لصالحها وأكبر قدر من الأرباح. والزاوية الثالثة هي نقص وغموض المعلومات، التي ما تساعد على انتشار الشائعة في ظل الفراغ، وقد تؤثر في الأفراد والمؤسسات الحكومية على حد سواء، وفي اتخاذ القرار الرشيد للتعامل مع الشائعة أو نتائجها أو لمواجهتها والحد من آثارها السلبية، فعند انتشار الشائعة خصوصًا في ظل التطور التقني في وسائل التواصل الاجتماعي يعاني متخذُ القرار كثرةَ المعلوماتِ الواردة وتدفقها بصورة سريعة ومتتالية، قد تُلْهِيهِ، وتضيعه، وتجعله يهتم بمواضيع فرعية غير مهمة ويهمل الموضوع الأساسي.



الشائعة تحولت الآن إلى مصدر خطير لزلزلة الرأي العام وتشوية سمعة أشخاص ومنتجات

فالمطلوب المعلومات المهمة التي تساعد في اتخاذ قرارات رشيدة دقيقة ذات تأثير كبير. وقد يكون الكثير من المعلومات خاطئة أو غير دقيقة أو قد تصل متأخرة في غير الوقت المناسب، ومن ثم يكون القرار المتخذ متأخرًا، ولا يواكب سرعة تداعي الأحداث وانتشار الشائعة. ولمواجهة الشائعات يجب على الدول أن تنشئ كيانات متخصصة، ويكون ذلك الكيان على تواصل مع بقية مؤسسات الدولة بطريقة شبكية متوازنة ومتوازية تضمن سرعة ودقة تدفق المعلومات وتشكيل فرق متخصصة نوعية بحسب كل مشكلة، وأن تكون هناك سيناريوهات لإدارة الشائعات وتشكيل الفرق ووضع الخطط المستقبلية لمواجهتها في ظل الطفرة الإلكترونية الهائلة وتطور نظم الاتصال وسرعة تداعي الأحداث، وأن تبرز أهمية دور التنبؤ، ليكون لها القدرة على التعامل مع أي شائعة وتوفير أكبر قدر من المعلومات المطلوبة وتكون دقيقة ومؤمنة ومدروسة وفي الوقت المناسب، ومحللة ومفهرسة، لمواجهة غزارة المعلومات في ظل ضيق الوقت الذي لا يسمح لدراستها أو تفنيدها، فهذه الكيانات لها القدرة على دعم اتخاذ القرار ومساندة متخذ القرار في اتخاذ القرار الأمثل.

روائي.

سعيد سهمي: الشائعات تُحوِّل التافه إلى عبقري

الوسائط الرقمية ساهمت في خلق ثورة حقيقية في مجال الإعلام والاتصال؛ حيث أصبحت المعلومات متوافرة للعموم، وأصبح الوصول إلى الأخبار يتم بشكل مباشر وسريع، وهو ما أدى إلى نوع من الشفافية في عالمنا المعاصر، ونوع من الديمقراطية في مجال الحصول على المعلومة ونشرها. هذه الوفرة في المعلومات والمرونة في نشرها عبر الوسائل الإلكترونية خلقتا نوعًا من الفوضى لدى المتلقي العادي في الوصول إلى الحقائق، ومن أبرز تجلياتها نشر الشائعات التي خلقت نوعًا من الوعي الزائف لدى المتلقي، ولا سيما أن جُلَّ ما يُنشَر من شائعات يكون مقصودًا ومُمَأسسًا، بشكل يصعب معه التمييز بين الحقيقة والإشاعة. هكذا غزت مواقع التواصل الاجتماعي مثل: فيسبوك، وتويتر، وتطبيقات التواصل الفوري مثل الواتساب، ومواقع التسجيلات المرئية مثل يوتيوب، عالَمَنا، وأصبحت بديلًا للوسائط التقليدية، حيث تشير وكالة الأنباء البريطانية رويترز إلى أن ٥١٪ من الأشخاص

عندما يكون المجتمع هشًّا وسطحيًّا فإنه يرحب بتداول الإشاعات على نطاق واسع

يعتمدون في تلقي المعلومات على مواقع التواصل الاجتماعي، و١٢٪ منهم يعتمدون هذه المواقع المصدر الوحيد للمعلومات.

ومن الآثار الخطيرة للشائعات أنها صَنَعَت من شخصيات تافهة شخصياتٍ عبقرية في السياسة والثقافة والفن، فلم تعد العبقرية تحتاج إلى أن يكون للمرء باع كبير في الإنتاج العلمي أو الأدبي أو الفني، وإنما في حاجة فقط إلى دعم إلكتروني قد تساهم فيه الرسائل الإلكترونية. كما أن لنشر الشائعات آثارًا اجتماعية كبيرة، حيث تسهم في تشويش العلاقات الاجتماعية وفي تفكيك أواصر الأسر، عبر نشر الأكاذيب والأضاليل؛ للحط من كرامة الأشخاص، وهو ما يعدُّ مسًّا واضحًا بحقوق الإنسان وبكرامته. ويتطلب التصدي للشائعات أولًا حكامة إلكترونية تراقب ما ينشر على المواقع الإلكترونية لمواجهته قانونيًّا، وهو ما يدعو إلى إنشاء محكمة إلكترونية عالمية، على شاكلة المنظمات والهيئات الحقوقية والقانونية العالمية للتعامل مع الشائعات التي تمس حقوق الإنسان، والتي تنشر عبر المواقع الإلكترونية، وعلى المستوى المحلي لا بد من تفعيل المحاكم الإلكترونية؛ لمحاربة الجرائم الإلكترونية والتصدي للشائعات.

لا بد أيضًا من التكوين الكافي في مجال المعلوميات والإنترنت؛ لخلق مناعة لدى الأشخاص في تعاملهم مع الإنترنت ومع الشائعات، وهو ما يُمَكِّن من تعامل ذكي وحَذِرٍ مع الصور والفيديوهات المفبركة ومع الأخبار غير الموثوق في مصدرها وسياقها. إن الإشاعة أو الخرافة الحضرية، كما يسميها جان برونو رينارد، هي تعبير عن المخاوف والتطلعات، ومن ثمة فهي تعويض عن النقص الحاصل لدى البعض، في تحقيق تطلعاتهم على أرض الواقع، وبذلك فإن التصدي لها لا بد أن يكون من هذا الباب، أي عبر خلق مناعة نفسية واجتماعية لدى الأفراد، ولا يمكن تحقيق هذا إلا عبر تضافر الجهود بين المؤسسات، يساهم فيها التعليم، والقانون، والأخلاق والإعلام.

أكاديمي.



من إصدارات المركز

Women Writers of Saudi Arabia: Poetry, Novels and Short Stories

السعودية والحرب على داعش

ص.ب (٥١٠٤٩) الرياض ١١٥٤٣ - المملكة العربية السعودية - هاتف ٤٦٥٢٢٥٥ (١١ ٩٦٦+) تحويلة ٦٧٥٩
البريد الإلكتروني publish@kfcris.com



وليد الخشاب
ناقد وأكاديمي مصري يقيم في كندا

الشعر في الزمن الافتراضي والعودة لزمن الترحل

ليست مصادفة نسوقها على سبيل الطُّرفة أن نقارن بين الشعر المنشور على منصات التواصل الاجتماعي والمعلقات قبل ظهور الإسلام، من حيث طريقة تفاعل المتلقي معها. في زمن العولمة والحداثة الفائقة، هناك عودة لحالة تَرَحُّل، تجعل تداول الشعر يعتمد على وساطة الفضاء الاحتمالي والرسائل المشفرة كهربائيًّا وإلكترونيًّا في عالم غير منظور، مثلما كانت العرب تتداول الشعر الجاهلي شفاهيةً عبر قصائد تترحل من راوٍ لآخر، من مضارب قبيلة لأخرى، من دون أن يلتقي السامعُ الشاعرَ صاحبَ القصيدة، أي بقدر ضئيل من التفاعل الملموس. يُرْوَى أن العرب في الجاهلية كانت تعلق طوال القصائد على أستار الكعبة -أي على جدرانها- واليوم ينشر شعراء العالم كله -بمن فيهم شعراء العربية- قصائدَهم في العالم الافتراضي، على الجدار الافتراضي لمنصة التواصل الاجتماعي «فيس بوك».

فرضيتي أن عملية إذاعة الشعر في الحالين تخلصان إلى محاولة التواصل بين أفراد وكيانات لا يرى بعضها بعضًا، أو لا يعرف بعضها بعضًا (عبر نقر صفحات على الحاسوب، أو عبر الرواية عن شاعر في غياب جسده)، وأن تلك المحاولة تتم في سياق ترحُّل مستمر للكلمات والدالات في فضاء لا متناهٍ (العالم الكهربائي الإلكتروني الافتراضي، أو الصحراء). وتتوسل محاولات التواصل في الحالين بكيانات افتراضية أو معنوية غير معينة، وإن كانت توسط في سعيها هذا عوامل مادية. الآن يمثل الحاسوب، أو صورة «جدار» فيس بوك، وسيطين ماديين «ينقلان» الشعر، كما كان التفاعل في الأسواق، وأستار الكعبة، وجدارها مساحات ملموسة تحمل الشعر في زمن المعلقات. في يومنا هذا، يترحل الشعر في العالم الافتراضي والفضاء الطوباوي لشبكة المعلومات، بين الأسماع والأبصار، مثل المعلقات حين كانت تتنقل بين الأسماع والصدور: من أستار على جدار قديمًا، إلى شفرات على جدار الأثير الافتراضي في يومنا هذا.

مواقف البلاغة قديمًا وحديثًا

كتبت في موضع آخر عن الفضاء الطوباوي كما يتمثله الشعراء في إحالاتهم إلى منصات التواصل الاجتماعي، مثل فيس بوك، حتى إن مصطلح «شعراء الفيس بوك» صار متداولًا وذا مدلول حقيقي. والحق أن كثيرًا من شعراء العربية اليوم يعتمدون على هذه المنصة الافتراضية اعتمادًا أساسيًّا لنشر شعرهم. لكني أتناول هنا الشعرَ وتداوله من حيث هو إعادة إنتاج وإعادة اختراع لمواقف خطابية وبلاغية في إنتاج الشعر تعود إلى ما يزيد على خمسة عشر قرنًا مضت، أي منذ العقود الأولى لميلاد الثقافة العربية كما عرفها الحجاز. ليس المقصود هنا هو الكتابة عن فيس بوك، بقدر ما هو التأمل في توازيات مدهشة بين موقف الإنسان أمام جدار ذي أهمية رمزية في القرن الخامس الميلادي، وموقفه أمام «جدار» الفيس بوك الافتراضي في القرن الحادي والعشرين، وكذلك التمعُّن في دور الشعر الحاسم في كلا الموقفين.

إن تعليق القصائد على أستار الكعبة أو على جدارها يشبه «التعليق» على المنشورات المطروحة على منصة

التواصل الاجتماعي، وكذلك يشبه نشر الشاعر لقصيدته على صفحة افتراضية، أو على «جدار»، حسب المصطلح الأميركي الذي صاحَبَ ظهور فيس بوك. وجه الشبه هو أن تداول القصيدة في الحالين يتم عبر إيداعها من دون وسيط أو حاجز في مكان عام: الحرم في الجزيرة العربية في حالة المعلقات، في القرنين الخامس والسادس للميلاد، والفضاء الافتراضي في العالم كله في حالة الفيس بوك الآن. يستدعي النشر التقليدي في الكتب مجموعة من الوسطاء: فلا بد من ظهور الكتاب عبر مطبعة، في سوق للنشر، متجسدًا في مكتبات، ولا بد من مستهلكين للثقافة ومتلقِّين يبذلون مجهودًا في القراءة والتأويل. اما النشر على جدار الكعبة أو على جدار فيس بوك فيستدعي أقل قدر من المجهود وأقل حجم من الوساطة بين المتكلم الناطق بالشعر والمُخَاطَب (بفتح الطاء) المُبَلَّغ بالشعر، حتى إن كلًّا من الشاعر والقارئ تكفيهما بضع ضغطات ونقرات على الحاسوب ليتواصلا.

المناجاة على الملأ

تستدعي صورة الشعر على الجدار مفهومَ المناجاة. وفقًا للروايات التي وصلتنا عن الممارسات الخطابية في بدايات الحضارة العربية بمكة في القرن الخامس الميلادي، فإلى جانب إلقاء الشعر وتعليقه على الأستار، كان الطواف حول الكعبة مصحوبًا بالمناجاة. فكان زائر مكة يستشعر المركزية المقدسة للمكان وقربه من دائرة الآلهة القديمة، وبالتالي كان يتواصل مع تلك الدائرة، إما بشعائر يؤديها البدن مثل الطواف وذبح القرابين، أو بمخاطبة تلك الآلهة سرًّا أو جهرًا، وتلك المخاطبة هي ما أعنيه بالمناجاة. من المعتاد أن نتصور المناجاة بوصفها حديثًا يدور داخل النفس، وبواسطة الذهن لا اللسان، بمعنى أن المناجاة لا يسمعها أحد، وأنها تتوجه سرًّا إما من النفس إلى ذاتها، أو من النفس إلى الدائرة المقدسة. لكن الحقيقة أن هذا التصور يفتقر في رأيي إلى الدقة. إن تدقيق مصطلح المناجاة يفسر التوازي الذي أزعمه بين مناجاة زائر مكة للآلهة الجاهلية ومناجاة السابح على صفحات الإنترنت مخاطبًا نفسه.

لغويًّا، تُشتَق «المناجاة» من مادة «نجو» التي هي أيضًا قريبة من مادة «نجأ». يشير «نجا» فيما يشير إليه إلى قطع فروع الشجرة أو سلخ الجلد من البدن. أما «نجأ» فتشير إلى التمعن في البصر. نجأ شيئًا تعني أَحَدَّ النظر إلى ذلك الشيء. أزعم إذًا أن المناجاة ليست حديثًا في السر إلى الذات أو إلى دائرة المقدس. إنما هي: أولا- حديث خفيض الصوت إلى الذات أو إلى المقدس، لكنه حديث يمكن أن يسمعه الآخرون. والدليل على ذلك مئات المرويات التي تخبرنا بالتفصيل عن نجوى شخصيات عديدة في التاريخ العربي. ثانيًا- المناجاة حالة انسلاخ الذات وانشطارها إلى أكثر من ذات، مثلما ينشطر الفرع عن الجذع، والجلد عن البدن. ثالثًا- المناجاة ليست فقط إسرار الذات بكلام إلى مخاطب آخر، أو إلى شطر آخر من الذات، بل هي أيضًا تمعن في النظر، في توجيه البصر إلى ذلك الشطر أو تلك الذات المغايرة. من هنا يتضح التوازي بين مناجاة الشاعر نفسه، متوجهًا بالخطاب افتراضيًّا إلى حبيبته ونفسه معًا، أو مناجاة الزائر متوجهًا إلى الأصنام، وبين مناجاة الشاعر نفسه على فيس بوك.

يقبع الشاعر وحيدًا أو متوحدًا قبالة شاشة حاسوب أو هاتف، ويدق في صمت لوحة المفاتيح، لكنه في الحقيقة لا يناجي نفسه وإنما يُشهِدُ الحاسوب على مناجاته. يبدو الأمر مناجاة للنفس في الظاهر، لكن واقع الأمر أن الشاعر يكتب على لوحة «على مسمع» أو بمعنى أصح على مرأى مفترض ممن هم قريبون منه في الفضاء الاحتمالي. تمامًا مثلما كان زائر الكعبة يناجي الأصنام فيسمعه الزوار الآخرون. أي أن عملية المناجاة الافتراضية القديمة كانت تقتضي حضور آخرين (بشر) وأغيار (جان، أصنام، شياطين الشعر). اليومَ يمتزجُ دورُ الآخرين من البشر والأغيار من الشخصيات الغيبية، فكلا الدورين اليوم ينتمي إلى العالم غير المرئي، عالم الغيب. إن الشعر المكتوب في الفضاء الافتراضي يخاطب بشرًا لا يراهم الشاعر. كما لا يدري الشاعر إن كان تفاعل هؤلاء المُخَاطَبين سلبيًّا مثل تفاعل من يجاور شخصًا يناجي صنمًا، أم تفاعلًا نشطًا مثل تفاعل جان ينقل المنطوقات ويحورها، أم تفاعُلَ مستخدمٍ لشبكة المعلومات يعيد مشاركة قصيدة أو يحورها أو يضيف إليها تعليقًا. المؤكد عندي هو أن سياق تداول الشعر إلكترونيًّا اليوم يعيد خلق ظروف أشبه بظروف العصور الأولى للتعبير الفني باللغة العربية في الجزيرة.

تمثلات إلكترونية لموقف الشعر المعاصر

يكتب الشاعر المصري إبراهيم البجلاتي في قصيدة لم ينشرها سوى على الفيس بوك: «كلما دخلت على صفحتي «أو» حائطي/ يقول لي «مارك»:/ وماذا يدور في رأسك؟/ أجبته كثيرًا/ لا شيء يدور في رأس يدور/ الآن أحب أن أقول له:/ وماذا عن الحياة الداخلية للنبات؟».

يبدو هنا كأن شيطان الشعر الجاهلي قد تحول في القرن الحادي والعشرين إلى مُخاطَب أعلى، لا يهمس بالشعر بل يستثيره بأسئلته. فيخرج الشعر كإجابة عن سؤال، ثم كحوار هاجس مع المُخاطَب المتخيَّل المُجَسَّد تحت اسم مارك (زوكربيرغ) مؤسس منصة فيس بوك. يخاطب البجلاتي زوكربيرغ وكأن الأخير مَلَك الإنترنت أو الوسواس الخناس: كلاهما ينقل الأفكار والخواطر في لمح البصر، أو يبث الهواجس والهلاوس وينشرها. وكلاهما يهتم «بما يدور في رأس» الشاعر.

في الثقافات العربية نزعة تجسيدية تشخيصية ممزوجة بميل للسخرية تصور منصة فيس بوك وكأنها لعبة تحت سيطرة شخص واحد، وهو رئيس شركة فيس بوك، وكأنه مدير صفحة على تلك المنصة يتابع بنفسه كل تفصيلة تنشر. وفي مقابل الكم الكبير من التعليقات التي تشير إلى «مارك» (زوكربيرغ) أو تخاطبه شخصيًّا بالعربية، لا نجد نظيرًا لهذه الظاهرة بمثل تلك القوة في اللغات الأوربية. لكن في الأسطر السابقة لإبراهيم البجلاتي إخراج بصري لفكرة المناجاة كما طرحتها. فالشاعر يواجه «حائطه» على الفيس بوك ويشعر بخواء فكري («لا شيء يدور في رأس يدور»)، وهو يشارك قُرَّاءَه الافتراضيين هواجسَه وكأنه يهمس بها لزوكربيرغ، مثلما يناجي الزائرُ صنمًا من وراء ستار، أو يتبادل حديثَ وساوس مع شيطان نفسه، في مكة في القرن الخامس قبل الميلاد، فيسمع الناس شعره في الأسواق ومضارب القبائل.

مواجهة الجدار الاستعاري كتجسيد لمنصة في الفضاء الافتراضي تشبه موقف الشاعر أمام ضميره أو شيطان شعره، لكن بمفردات القرن الحادي والعشرين. يقول



البجلاتي بعد مناجاته زوكربيرغ: «في مواجهة الزمن/ الآن يقولون لنا:/ الزمن لم يعد موجودًا/ الزمن لم يكن موجودًا قط/ الزمن اختراع».

يتحول الصوت الشاعر من مناجاة القوة الخفية في الفضاء الافتراضي متجسدةً في زوكربيرغ إلى مناجاة قارئه وهو يقف في مواجهة قوة كونية أخرى، الزمن. لكنّ خلافًا لما تطرق إليه شعراء العرب قديمًا من الإشارة إلى الدهر أو الزمان، يصف الشاعر المعاصر لحظة غياب اليقين في مسلمات الوجود الأساسية، حتى مسلمة وجود الزمن، بقوله: «الزمن لم يكن موجودًا قط». إن الشك المطلق إحدى علامات عالمنا ما بعد الحداثي، وتعلق الشك بالزمن يزيد ما بعد الحداثية تلك. فما بعد الحداثة تنقض مرويات تأسست عبر العقود، أي في مدى الزمن، حول الهوية القومية أو تفوق الحضارة الغربية. ومن ثم، يتأسس نقدها ونقضها على شيء من التحسب تجاه سلطة الزمن، وعلى النتيجة التلقائية لنقد الزمن: الاحتفاء بالمكان والفضاء كعامل مادي أكيد، يمكن تأسيس يقين ما عليه. ربما لهذا اختتم الشاعر تلك الجولة من التأملات والمناجاة الحائرة بتساؤل عن عنصر مادي متجذر في المكان: «وماذا عن الحياة الداخلية للنبات؟»

إن الشعر في موقف الشاعر أمام الجدار الافتراضي يعود بنا لوهلة لموقف الشاعر أمام جدار الكعبة، في بدايات تشكل اللغة العربية. ومبدأ العودة لموقف «أولي» يغري بالتأويل -الذي هو حرفيًّا عودة بالمعنى إلى حالة «أُولى». يتجسد هذا التصور في قصيدة لشاعر مصري آخر هو أحمد أنيس، يصف فيها سطرًا شعريًّا أساسًا بكونه يصلح «كبوست على فيسبوك». أما السطر الذي يؤسس عليه قصيدته -وهو في الواقع موجز لأساس قسم كبير من الشعر منذ صاغ البشر شعرًا باللغة- فهو ببساطة: «لست بخير/ سبعة أحرف تفي بالغرض». نشهدُ هنا عودةً لمبدأ اللغة: الأحرف، ولامتزاجها بالأرقام السحرية والمقدسة (سبعة)، بل مصادفة استخدام الشاعر للفظ «الغرض» الذي يعود لبدايات نظرية الشعر العربي، حين فصَلَ النقاد مضامين الشعر كأغراض. تخلق هذه العودة توازيًا في الثانية نفسها بين بدايات الشعر بالعربية في القرن الخامس الميلادي وحال الشعر في قرننا هذا، أمام أدوات حاسوبية تعتمد -لا الحرف- ولكن النقطة على الخط، والثنائية الرقمية (القبول والرفض، أو واحد وصفر) التي تأسس عليها بناء لغة الحاسوب وبنية الفضاء الافتراضي.

إن الذاكرة البشرية التي بنت الشعر على الحرف تسترجع لا شعوريًّا تلك «الأولية» السحرية لطاقة اللغة، التي تمنح الشعر تأثيره الفائق، حين تقف أمام جدار الفيس بوك أو ستار/ شاشة الحاسوب. فتبدو كأنها تدرك -لا شعوريًّا أيضًا- أن الفضاء الافتراضي مثل صحراء «مبنية» على ذرة من رمل، أو شعر مبني على حرف؛ إذ هو فضاء مبني على نقطة، وشفرة مبنية على رقم. لكن الشعر كذلك -بالطبيعة- مسرح المفارقة، فهو ليس مجرد مساحة تُراوِح فيها الذاكرة البشرية بين زمنين يفصل بينهما ستة عشر قرنًا، بل هو منصة تتأملُ فيها الذات قصورَها والهوات الفاصلة بين شوقها للأصول الأولية لطاقتها اللغوية والدلالية في رمل الحروف، وبين تَوْقِها إلى لحظات ذروة الفاعلية الدلالية والانتشار الأوسع عبر الحروف الرقمية الافتراضية، بالفضاء الأزرق، في يومنا هذا. تلك المساحة الفارقة والمفارقة معًا، على حد قول أحمد أنيس: «تكفي لفضح حجم التناقض/ بين سحر الحروف وعجزها/ أو بين عجزك وسحر اللغة».

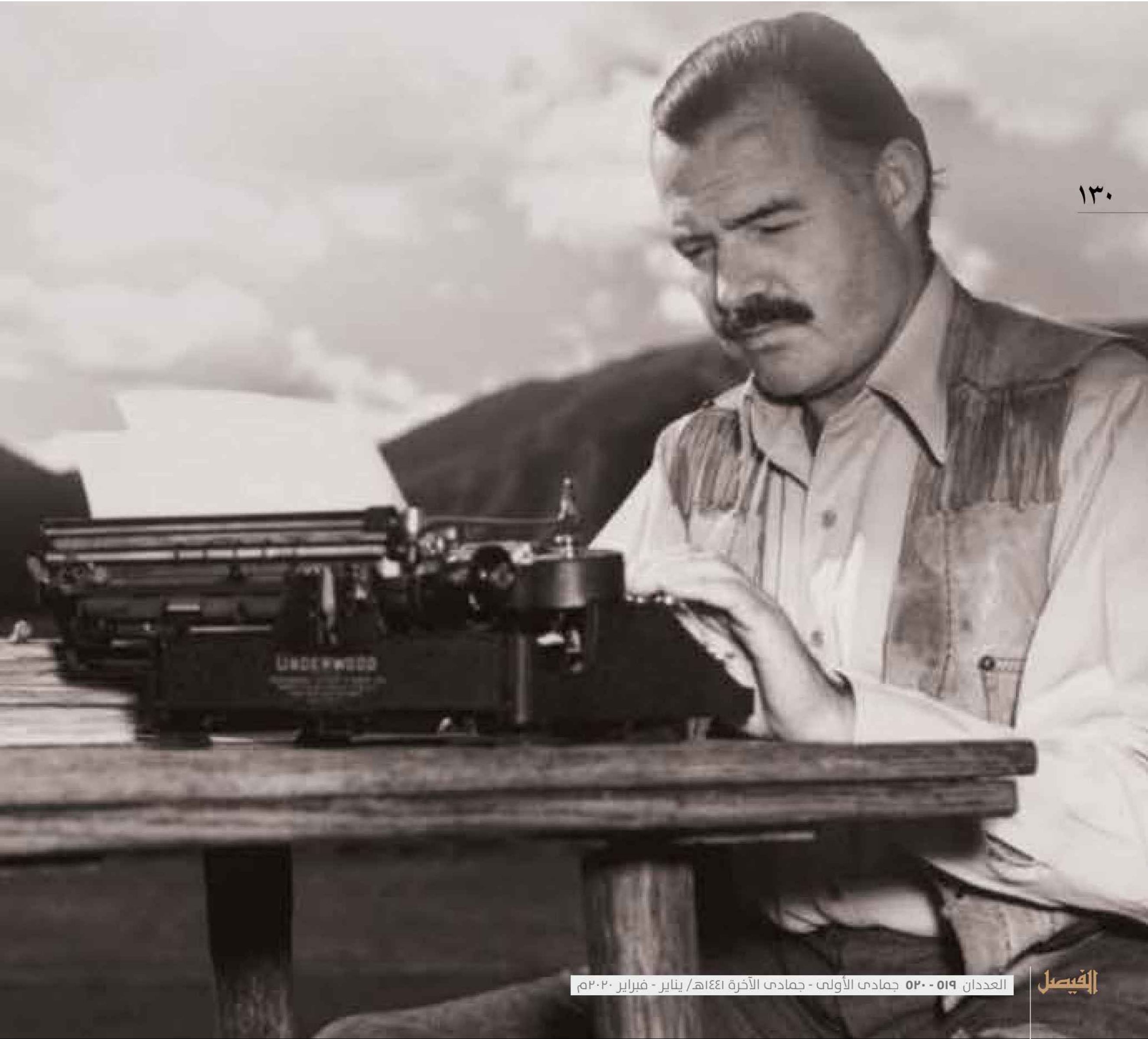
ختام مؤقت وافتراضي

تتبدل حياتنا الإلكترونية في الفضاء الافتراضي الأزرق بسرعة يصعب معها التنبؤ بتأثير تلك الحياة في شكل الشعر وفاعليته وأهدافه وأنماط استهلاكه في الأعوام القليلة القادمة. المؤكد هو أن «الشعر الإلكتروني» أو «الشعر الافتراضي»، أي المكتوب مباشرة على منصات التواصل الاجتماعي، ينتشر في أرجاء العالمين المادي والأزرق في اللحظة نفسها التي يدق فيها الشاعر زر «انشر». وهو شعر يكررُ بتنويعات معاصرة مواقفَ وفعالياتٍ دلالية وشعرية تعود إلى لحظة نشوء اللغة ومولد مبدأ الشعر، وكأنه يمحو فكرة الزمن. وتأمل النموذج الأولي لموقف الشاعر العربي القديم أمام ستار أو جدار ذوي قيمة رمزية، في حالة مناجاة، يتيح لنا تأويلًا مفارقًا للموقف البلاغي للشاعر العربي المعاصر، ولعناصر ذلك الموقف من كتابة رقمية على جدار افتراضي تحاكي المناجاة، وإن كانت تنشر محتواها على الملأ.

هذا المزاج الرهيب من الاكتئاب

سواء كان جيدًا أو لم يكن هو ما يعرف بمكافأة الفنان

مقتطفات من رسائل إرنست هيمنغواي



عبدالمقصود عبدالكريم شاعر ومترجم مصري

ولد الكاتب الأميركي إرنست هيمنغواي في ٢١ يوليو ١٨٩٩م، وودَّع الحياة صباح يوم ٢ يوليو ١٩٦١م بعد أن ملأ الدنيا إبداعًا، استحق عليه جائزة نوبل في عام ١٩٥٤م، وجاب بقاع الكرة الأرضية كلها تقريبًا، وشارك في ثلاث حروب: الحرب العالمية الأولى (وقد أصيب فيها إصابة كادت تنهي حياته)، والحرب الإسبانية، والحرب العالمية الثانية. وصادق هيمنغواي عددًا لا بأس به من أكبر الكُتاب والشعراء والنقاد والمحررين وأصحاب دور النشر في عصره، إضافة إلى بعض القادة العسكريين. وكان هيمنغواي، بجانب الكتابة بالطبع، شغوفًا بالملاكمة ومصارعة الثيران وصيد الأسماك والطيور والحيوانات. وقد تزوج هيمنغواي أربع مرات وأنجب ثلاثة أبناء. وتنقل رسائل هيمنغواي -التي أوصى بعد نشرها- تفاصيلَ هذه الحياة لحظة بلحظة، إنها، كما أكرر، سيرة ذاتية حية أو مباشرة، سيرة ذاتية دافئة، تسجل ما يحدث وقت حدوثه بينما تعتمد السيرة الذاتية على الذاكرة، وما أدراك ما الذاكرة وحيلها الماكرة.

نقدم هنا مختارات من بضع رسائل كتبها هيمنغواي إلى كبار كُتاب عصره في سنوات مختلفة، وهذه الرسائل مقتطفة من ترجمتي لرسائل هيمنغواي التي تصدر قريبًا في مجلدين كبيرين عن دار آفاق للنشر والتوزيع بالقاهرة. تبقى ملاحظة وحيدة: كل الهوامش للمترجم ما لم يذكر كلمة «المحرر»، والمحرر هنا محرر الرسائل في نسختها الإنجليزية.

إلى جرترود شتاين، رابالو، إيطاليا، ١٨ فبراير ١٩٢٣م تقريبًا

عزيزتي مس شتاين:

مرفق المراجعة لصحيفة تريبون. يمكنك حذف أي جزء منها أو حذفها كلها إذا لم تعجبك، سأكتب غيرها. هذا عرض ليبرالي أعرف كيف أقدمه.

غادر باوند بعد وصولنا إلى هنا بثلاثة أيام. الطقس جميل اليوم بعد سبعة أيام من الرطوبة. نذهب إلى كورتينا للتزلج آخر الشهر. هادلي بحالة جيدة. هناك رجل لطيف اسمه مايك ستراتر خططت للعب الملاكمة معه لكنه أصيب بالتواء في كاحله. البحر ضعيف وممل هنا ويبدو وكأن الملح ليس كثيرًا في الماء. المد والجزر يرتفع وينخفض حوالي بوصة. حين ينكسر الموج يبدو وكأن شخصًا يدلق دلوًا من الرماد على جانب صندل. المكان ليس كبيرًا.

عملتُ بجدٍّ وأكملت عملين. أفكر كثيرًا فيما قلْتِ عن العمل وأبدأ بتلك الطريقة في البداية. إذا فكرْتِ في شيء آخر أتمنى إرساله. أعمل في الإبداع بجدٍّ وذهني مشغول به طول الوقت. يبدو أن الذهن يعمل بشكل أفضل.

عزيزتي مس شتاين:
مرفق المراجعة لصحيفة تريبون. يمكنك حذف أي جزء منها أو حذفها كلها إذا لم تعجبك، سأكتب غيرها. هذا عرض ليبرالي أعرف كيف أقدمه

ما أخبار باريس؟ نعود في إبريل تقريبًا. رسم مايك بورتريهًا جميلًا لهادلي. قضيْتُ وقتًا ممتعًا مع الكتاب. هل تعطين المراجعة للدكتور جونسون؟ مع حبنا لكم جميعًا،

إرنست هيمنغواي

هل ترسلين إليَّ نسخة من المراجعة حين تنشر؟

إلى جرترود شتاين، باريس، ٢٠ يونيو ١٩٢٣م

عزيزتي مس شتاين:

نصل أنا وهادلي غدًا (الخميس) بعد العشاء إذا كنْتِ مشغولة أو في الخارج نبتعد في هدوء. لدينا أبناء عم وعمات أبحروا الأسبوع الماضي. إنهم مستعدون في أي وقت. أنا حريص جدًّا على الحديث معك عن الثيران ومصارعي الثيران. ربما نذهب إلى بنبلونة لمدة ٤ أيام تبدأ من ٦ يوليو. لا أعتقد أن ذلك يؤذي هادلي. في كندا أتوقع شراء عجل ثور لممارسة الفيرونيكا معه. فات الأوان بالنسبة لي بالطبع لكن ربما نستطيع عمل شيء ما مع الطفل.

صديقك دائمًا،

إرنست هيمنغواي

إلى جرترود شتاين، باريس، ١٧ فبراير ١٩٢٤م

عزيزتي مس شتاين:

يدعي فورد أنه مسرور بالعمل وسيتصل بك. وأخبرته بأنه استغرق منك أربع سنوات ونصفًا لكتابته وهناك ٦ مجلدات. ينشر الحلقة الأولى في عدد إبريل الذي يذهب إلى المطبعة في أوائل مارس. تساءل إن كنت تقبلين ٣٠ فرنكًا في الصفحة (صفحة المجلة) وقلت: إنني أعتقد أنني أستطيع إقناعك. (تغطرسي لكن لا تتغطرسي كثيرًا). وضحت أنه كان سبقًا لافتًا لمجلته حصلت عليه فقط بحصولي على عبقرية. إنه تحت تأثير أنك تحصلين على أسعار كبيرة حين توافقين على النشر. لم أعطه هذا الانطباع ولم أقلل منه. وهي رغم كل شيء نقود كوين والعمل يستحق ٣٥ ألف فرنك.

عامليه بسعة صدر ولطف. قلتُ: إنهم يستطيعون النشر من المجلدات الستة بقدر ما يرغبون وسيكون أفضل وأفضل كلما نشروا أكثر.

إنه حقًّا سبق صحفي بالنسبة لهم كما تعرفين. سيكون لديهم جويس في العدد نفسه. لا يمكن أن تعرفي، قد تكون المراجعة ناجحة. ورغم ذلك لن يستطيعوا دفع ٣٠ فرنكًا ...٩٠٠ مرة.

صديقك

هيمنغواي

إلى جرترود شتاين، باريس، ١٥ مايو ١٩٢٤م تقريبًا

عزيزتي مس شتاين:

ربما رأيتِ ستيرنز مع الأخبار السيئة. رأيتُه وقال: إن ليفرايت أرسل إليه برقية برفض الكتاب.

آسف جدًّا. عار كبير أن يأمل المرء في أي شيء. شعرتُ بمشاعر سيئة جدًّا تجاه الأمر. لكنَّ هناك ناشرين آخرين، ولا تتخلي عن أي آمال، وسأواظب على العمل بجدٍّ وسوف ينشر آجلًا أو عاجلًا. أسوأ شيء عمل أي شيء بالبريد أو البرقيات. لا يمكن أن ينفق الأميركيون أموالهم بهذه الطريقة. إذا كان ليفرايت هنا ربما كتب شيئًا، إذا تركناهم يفكرون في الأمر لن ينفقوا أي شيء. من السهل جدًّا ألا يفعلوا.

أشعر باستياء بشأن ذلك لكن لا تستائي لأنك كتبته وهذا هو المهم. الأمر متروك لنا، أي أليس توكلاس، وأنا، وهادلي، وجون هادلي نيكانور والرجال الآخرون الطيبون لنشره. سيتم كل شيء عاجلًا أو آجلًا بالطريقة التي تريدينها. هذا ليس علمًا مسيحيًّا.


جرترود شتاين

مع الحب،

هيمنغواي.

من رسالة إلى جون دوس باسوس، باريس، ٢٢ إبريل ١٩٢٥م

عزيزي دوس:

استلمت رسالة من «دون» فيها عنوانك. فقدْتُها وبالتالي لم أستطع الكتابة إليك... أرسلْتُ موافقة موقعة إلى ليفرايت في ١ إبريل بشأن إرسال مئتي دولار لكنها لم تصل بعد. ولا أية كلمة منهم.

زوجة جورج كوفمان هنا وتزعم أنهم يريدون حذف قصة «المعسكر الهندي» كلها. يحذفون فصول «في زماننا». يا إلهي أشعر بانزعاج شديد. بالطبع لا يمكنهم القيام بذلك لأن العمل محكم ومتماسك وكل شيء مرتبط بكل شيء آخر وسيصبح كل شيء في فوضى شديدة.

لا يوجد شيء يزعج أحدًا. لا شيء إطلاقًا.

جعلوني أحذف قصة «في متشجن» لأن الفتاة مارست الجنس وأرسلت إليهم قصة «نك»، وهي قصة جديدة رائعة عن كلب فاشل وزنجي بعنوان «المقاتل»...

قصة «المقاتل» قصة رائعة وأفضل من «في متشجن» رغم أن «في متشجن» أعجبتني دائمًا رغم أنها لم تعجب البعض. أفترض أنه لو كان عنوانها «الخروج في أيوا»، لنشرها مينكن إذا كانت ممارسة الجنس قد تغيرت إلى مجتمع الذرة المشوية.

١٣٢

أوه حسنًا. على أي حال كنت أعمل بجدٍّ كل صباح في السابعة صباحًا بندم عميق وأشرب طول الليل وكتبت قصة عن مصارعة الثيران من ٨- ١٢ ألف كلمة تتفوق على كل ما كتبتُ وأواصل كتابة قصة أخرى ومن دون شك سأنتهي...

ترجمت «دير كرشنيت» قصة مصارعة الثيران إلى الألمانية ويرسمها بيكاسو لهم. تنشر «شنيت» أيضًا كتاب قصائدي القذرة ويرسمها باسكين. لديك أي قصائد قذرة تريد أن أوقعها. يا إلهي أتمنى لو كنت هنا لتكتب قصائد شهوانية جيدة معي لأنها الآن مصدر دخلي الوحيد...

صديقك.

هيم

لا تتركهم يحذفون منها. أخبر ليفرايت ألا يكون أحمق.


جيمس جويس


ف. سكوت فيتزجيرالد

إلى جيمس جويس، جشتاد، ٣٠ يناير ١٩٢٨م

عزيزي جويس:

أقدر كثيرًا كتابتك إلى إيفان جول بشأن راين للنشر من أجلي. كتب إليَّ على الفور لكن كان عليَّ الانتظار لأحاول ترتيب الأشياء بالألمانية، حصل وكيل على توقيعي لكتاب على الأقل مع ناشر من برلين. كتبتُ إلى جول بأنني سأراه في باريس الشهر القادم، وأتمنى أن يُسوَّى الأمر حينذاك.

أتمنى أن تكون بخير أنت والعائلة. مات والد ماكليش، وغادر إلى أميركا ليعود في أواخر فبراير. مستر بيرس هنا. تغادر أسرتي إلى باريس غدًا وأقوم برحلة على الزلاجات إلى لينك وأدلبودن والعودة ثم أذهب إلى باريس. باستثناء أسبوعين لم يكن المناخ شتويًّا ولا جافًّا ولم نتزلج أكثر من عشرة أيام. ابني الصغير وأنا أرفعه من السرير لأضعه على القصرية في الليل في مونترو وهو معي هنا غرز إصبعه في عيني وقطع الظفر البؤبؤ. لمدة عشرة أيام تذوقت بشكل ضئيل جدًّا كيف كانت الأمور تسير معك. كانت تؤلمني بشدة حتى مع غسول الكوكايين الذي وصفه لي الطبيب للقضاء على الألم، لكن كل شيء على ما يرام الآن.

أتمنى أن تكون بخير وكل الأمور تسير معك على ما يرام.

المخلص دائمًا

إرنست هيمنغواي

من رسالة إلى ف. سكوت فيتزجيرالد، أنداي، فرنسا، ١٣ سبتمبر ١٩٢٩م

عزيزي سكوت:

هذا المزاج الرهيب من الاكتئاب سواء كان جيدًا أو لم يكن هو ما يعرف بمكافأة الفنان.

الصيف وقت محبط للعمل، لا تشعر بالموت آتٍ بالطريقة التي يأتي بها في الخرف حين يضع الصبية بالفعل القلم على الورقة.

عليك فقط أن تواصل حين يكون الأسوأ والأكثر بؤسًا، هناك شيء واحد فقط عليك القيام به مع رواية تسير مباشرة إلى نهاية الشيء اللعين وأتمنى لو كانت هناك طريقة تجعل وجودك الاقتصادي يعتمد على هذه الرواية أو على الروايات بدلًا من القصص اللعينة؛ لأن هذا هو الشيء الوحيد الذي يدفعك ويعطيك منفذًا وعذرًا أيضًا، القصص اللعينة.

يا للجحيم. لديك عمل أكثر من أي شخص آخر وتهتم به أكثر ومن أجل المسيح واصل معه الآن، ومن فضلك لا تكتب أي شيء آخر حتى يكتمل. سيكون رائعًا جدًّا... استمر في كتابة الرواية.

أتينا إلى هنا من مدريد في يوم -أنداي بلاج- رأيتُ معاصرنا البارز ل. برمفيلد. نذهب إلى باريس، هل تلقيت أية رسائل من ماكس إن كانت «وداعًا للسلاح» قد صدرت؟ حصلت على مجموعة دوريات أدبية من برومي ممتلئة كلها بكتب الحرب الألمانية الكبرى، كان من المضحك أنني لم أستطع الدخول في «كل شيء هادئ» إلخ، لكن بمجرد الدخول فيها كانت جيدة جدًّا، ليست عظيمة كما يعتقدون، لكنها جيدة جدًّا ل. برمفيلد يكتب كتابًا عن

الحرب. من سوء الحظ أن كتابي ربما يصدر الآن وبعد هذا كله لم تسنح لي الفرصة لأكسب من كتابته. في غضون عامين إلى ثلاثة أعوام ينبغي أن أكون قادرًا على كتابة كتاب جيد عن الحرب.

دوس الكبير تـزوج كيت سميث، كـانت تذهب إلى المدرسة (الكلية) (وليس الدير) مع بولين. قابلها في كي ويست الشتاء الماضي. إنها فتاة رائعة جدًّا.

تلقينا رسائل من جيرالد وسارا. من المخجل جدًّا أن يكون باتريك مريضًا. أعتقد أنه سيكون على ما يرام.

اليوم يوم جيد؛ الماء رائع للعوم، والشمس شمس آخر الصيف.

إذا كانت هذه رسالة مملة ومقرفة فذلك لأنني شعرتُ بضيق شديد لأنك كنت تشعر بكآبة. أنا معجب جدًّا بك، وكلما حاولْتَ أن تقول لأي شخص أي شيء عن العمل أو «الحياة» تكون دائمًا تفاهات بغيضة.

بولين ترسل حبها إليك وإلى زيلدا وسكوتي.

صديقك دائمًا

إرنست.

إلى ف. سكوت فيتزجيرالد، باريس، ٢٢ أو ٢٩ أكتوبر ١٩٢٩م تقريبًا

عزيزي سكوت:

رأيتُ جرترود شتاين مساءً منذ بضعة أيام وسألتْ عنك. تزعم أنك الأكثر موهبة بيننا جميعًا إلخ، وتريد أن تراك مرة أخرى. على أية حال كتبتْ إليَّ رسالة قصيرة تطلب مني أن أسألك إن كان يمكن أن تأتي أو تأتوا مساء الأربعاء إليها بعد ٨,٣٠ أو هكذا أتخيل. تيت أو تيتس أيضًا سيكون هناك، وتاجر اسمه برنارد فاي أو برنارد فيري.

سأذهب إلى تيت أيضًا هل تود أو تـودون المجيء إلى هنا قبل ٨:٣٠ أو بعد ذلك إذا لم تأت عنوان جرترود ٢٧ شارع فلرس، لكن إذا أتيتَ فقد نذهب معًا.

بالمناسبة، «مذكرات جاليوبي» تأليف كومبتون ماكنزي (زميلك في المدرسة) جيدة جدًّا وأظرف كتاب قرأْتُه عن الحرب منذ ريبنجتون، ألا أتساءل إن كان سينزل مع كتاب ج. مور «مطر ووداع».

يسعدني أن أشتريه من أجلك. ستكون هناك ٤ مجلدات أخرى وهي أفضل خبر سمعته منذ مدة طويلة.

مودتي لك دائمًا

إرنست.

من رسالة إلى ف. سكوت فيتزجيرالد، كي ويست، ٢٨ مايو ١٩٣٤م.

عزيزي سكوت:

أعجبتني ولم تعجبني. بدأت بوصف مدهش لسارة وجيرالد (اللعنة أخذها دوس معه، وبالتالي لا أستطيع الإشارة إليها. وبالتالي إذا ارتكبْتُ أية أخطاء). ثم بدأت


هيمنغواي و فيتزجيرالد

تعبث بهما، وتجعلهما يأتيان من أشياء لم يأتيا منها، مغيرًا إياهما إلى شخصين آخرين ولا تستطيع القيام بذلك، يا سكوت. إذا أخذتَ أناسًا حقيقيين وكتبت عنهم لا يمكنك إعطاؤهم آباء غير آبائهم (إنهم من صنع آبائهم وما يحدث لهم) لا يمكنك أن تجعلهم يفعلون أي شيء لن يفعلوه. يمكنك أن تأخذ نفسك أو تأخذني أو تأخذ زيلدا أو بولين أو هادلي أو سارة أو جيرالد لكن عليك أن تبقيهم كما هم ويمكنك فقط أن تجعلهم يفعلون ما يمكن أن يفعلوه. لا يمكنك أن تجعل من شخص شخصًا آخر. الابتكار أروع شيء لكن لا يمكنك ابتكار شيء لن يحدث بالفعل.

هذا ما يفترض أن نفعله حين نكون في أفضل أحوالنا، أن نبتكر الأمر كله، لكن أن نبتكره بشكل حقيقي بحيث يحدث بهذه الطريقة في وقت لاحق.

اللعنة تصرفتَ بحرية مع ماضي الناس ومستقبلهم تصرفًا لم ينتج أناسًا بل تواريخ حالات زائفة بغرابة. أنت الذي تستطيع الكتابة أفضل من أي شخص آخر، مفعم بالموهبة التي تتمتع بها. ليذهب هذا كله إلى الجحيم. يا سكوت من أجل الرب اكتبْ واكتبْ بشكل حقيقي بصرف النظر عمن أو عما يتعرض للأذى لكن لا تقم بهذه التسويات السخيفة. يمكنك كتابة كتاب رائع عن جيرالد وسارة على سبيل المثال إذا عرفتَ ما يكفي عنهما ولن تكون لديهما أي مشاعر، إلا التجاوز، إذا كان حقيقيًا.

كانت هناك أماكن رائعة ولا يمكن لأي شخص آخر ولا يمكن لأحد من الفتيان أن يكتب عملًا جيدًا بنصف جودة قراءة عمل لا يصدر عنك، لكنك غششتَ كثيرًا جدًّا في هذا العمل. ولستَ في حاجة إلى ذلك.

أولًا ادعيتُ دائمًا أنك لا تستطيع التفكير. حسنًا، نعترف بأنك تستطيع التفكير. لكن لنفترض أنك لا تستطيع التفكير، ثم عليك أن تكتب، تبتكر، مما تعرفه وتحافظ على أنساب الناس سليمة. ثانيًا، منذ زمن طويل توقفتَ عن السماع سوى إلى الإجابات عن أسئلتك. كان لديك مادة جيدة في العمل أيضًا لم يكن بحاجة إليها. ما يجفف الكاتب (نجفّ جميعًا. ليست إهانة لك شخصيًّا) ألا يسمع. من هنا يأتي كل شيء. الرؤية والسماع. ترى بما يكفي. لكنك متوقف عن السماع.

العمل أفضل بكثير مما أقول. لكنه ليس بالجودة التي يمكن أن تحققها.


أرشيبالد ماكليش

انسَ مأساتك الشخصية. نحن جميعًا ملعونون منذ البداية وأنت خاصة مضطر إلى التعرض للأذى قبل أن تكتب بجدٍّ. لكن حين تحصل على اللمحة اللعينة استخدمها، لا تفسدها. كن مخلصًا لها مثل عالِم، لكن لا تظن أن لأي شيء أية أهمية لأنه يحدث لك أو لأي شخص ينتمي إليك.

في هذا الوقت لن ألومك إذا انفجرت في وجهي. يا إلهي من المدهش أن أخبر الآخرين عن كيفية الكتابة والحياة والموت... إلخ.

أود أن أراك وأتحدث معك عن الأمور بواقعية. كنتَ غارقًا جدًّا في نيويورك ولم نصل إليك في أي مكان. ترى، يا بو، لستَ شخصية تراجيدية. ولا أنا. كل ما في الأمر أننا كُتاب وما علينا القيام به الكتابة. من كل الناس على الأرض كنت تحتاج إلى الانضباط في عملك بدلًا من أن تتزوج امرأة غيورًا من عملك، تريد التنافس معك وتفسدك. الأمر ليس بهذه البساطة واعتقدتُ أن زيلدا مجنونة حين قابلتُها أول مرة وقد عقّدتَ الأمر أكثر بوقوعك في حبها وأنت ثمل، بالطبع. لكنك كنت ثملًا أكثر من جويس وأنتما أفضل كاتبين. لكن يا سكوت، الكُتاب الجيدون يعودون. دائمًا. تعرف أنني لم أفكر في «جاتسبي» كثيرًا في ذلك الوقت. كل ما تحتاج إلى القيام به هو الكتابة حقًّا من دون الاهتمام بمصيرها.

واصلْ واكتبْ.

على أية حال أنا معجب جدًّا بك، وأود أن تسنح لي فرصة الحديث معك أحيانًا...

صديقك دائمًا

إرنست.

ماذا عن «الشمس تشرق أيضًا» والأفلام؟ أية فرصة؟



جمال شحيّد
ناقد سوري

في البحث عن مخطوطة «ليالي العصفورية» لواسيني الأعرج

كثيرة هي الروايات التي تتصدى لمسألة المخطوطات المفقودة وقد تخلق تشويقًا عنيفًا لدى القراء. في رواية «في ليالي إيزيس كوبيا» (الصادرة عن دار الآداب ودار الحوار عام ٢٠١٨م) لواسيني الأعرج، نجابه مع الكاتب مسألة حقيقية، وهي البحث عن مذكرات مي زيادة (١٨٨٦- ١٩٤١م)، الكاتبة اللبنانية الفلسطينية التي تألقت في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين، ولا سيما في مصر من خلال صالونها الأدبي المشهور وكتاباتها الأدبية والفكرية، ولا سيما في موضوعة النسوية.

المخطوطة المفقودة

يتخفى الكاتب تحت اسم «ياسين الأبيض»، ويعرب عن اهتمامه بالمخطوطات العربية، ولا سيما أنه عمل قرابة ثلاثين سنة في المكتبة الوطنية الفرنسية الجديدة (فرانسوا ميتيران). ويلتقي الباحثةَ اللبنانية الكندية روز خليل التي عملت في «مخبر الأبحاث الأنثروبولوجية والأدبية» في مونتريال وفي «مخبر الأبحاث التاريخية والفنية» في الجامعة الأميركية في بيروت. ولكنهما كانا في البداية يريدان تصوير فِلْم وثائقي عن مي زيادة وعن العصفورية التي أمضت الكاتبة فيها خمسة أعوام. ولكن إدارة السوليدير التي استولت على أرض العصفورية منعتهما؛ لأنها كانت تروم طمس ماضيها ومرضها. وبدأ البحث عن مجموعة من التفاصيل التي قد تقودهما إلى المخطوطة: مستشفى نقولا ربيز الذي قضت فيه مي مدة نقاهتها بعد خروجها من العصفورية، قرية الفريكة حيث كان يسكن أمين الريحاني الذي كتب كتابًا بعنوان «رحلتي مع مي»، قرية شحتول -قرية أبيها- حيث أقيم لها تمثال دشّنه الرئيس أمين الجميّل عام ١٩٨٦م، مدينة الناصرة حيث تلقت في مدرسة الراهبات اليوسفيات تربية دينية صارمة، ثم مدرسة راهبات الزيارة في عينطورة (لبنان) حيث وجدا الصفحات الثلاث الأولى من المخطوطة: «خط مي الأنيق والجميل يقودني نحو تخيّل أناملها الناعمة واللذيذة، وهي تسطّر حرائقها» (ص ٢٥). وتنتهي رحلتهما في القاهرة، يلتقيان بالأسطى عادل وأم الصبايا اللذين باعاهما المخطوطة الأصلية. «أدركتُ من خلال أبحاثي أن بعض المخطوطات تكون أمامنا ولا نراها أبدًا؛ لأننا ننظر كثيرًا نحو المسافات البعيدة التي تلغي الأشياء القريبة وتمحوها أحيانًا» (ص ٣٦). ورمّم ياسين ١٠٠٢ كلمة ناقصة أو مشوّهة بسبب الدموع أو الرطوبة أو الحشرات. وبعد القراءة المتأنية للمخطوطة وتصويرها وإيداعها المكتبة الوطنية الفرنسية، يعلّق قائلًا: «كانت مي امرأة أخرى. من معدن نادر لا اسم له. أعطت كل ما لديها ولم تترك لنفسها شيئًا. الكثير ممن قرؤوا رسائلها افترضوها امرأة لعوبًا. لكنني لست متفقًا معهم. ليس دفاعًا عنها لأنها ليست في حاجة إلى ذلك. من حقها أن تعيش الحياة التي تشتهي، لكني خرجتُ بيقين كبير بعد هذه الرحلة. فقد كانت مي معشوقة من كل من تعرّف عليها، في زمن كان من الصعب العثور على امرأة ذكية ومثقفة وجميلة في الوقت نفسه. كانت تعرف جيدًا أين تضع قدميها. وكانوا يعرفون جيدًا حدودهم معها» (ص ٣٩). وتكتمل رحلة المخطوط بعنوانه: «ليالي العصفورية... تفاصيل مأساتي. من ربيع ١٩٣٦م إلى خريف ١٩٤١م».

ثلاث مئة ليلة وليلة لإيزيس كوبيا

لقد اختارت مي زيادة هذا الاسم المستعار لديوانها الأول الذي كتبته بالفرنسية بعنوان «أزاهير حلم» (١٩١١م).

وهو مؤلف من اسم الإلهة المصرية المعروفة وCopia اللاتينية التي تعني «الخصب والوفرة». وفي الحفل الذي أقامته مصر لتكريم خليل مطران، بمناسبة تقليده وسام الخديو (عام ١٩١٣م)، طُلب من مي أن تقرأ كلمة جبران خليل جبران الذي لم يتمكن من الحضور، فألقتها من دون وجل وببلاغة عالية: «هتفوا لي هتافًا كبيرًا، جعلني أزهو بنفسي. انتشيت بقوة وأنا أرى الأيادي ترتفع صوبي، لدرجة صرت أحلم بأن أكون أديبة كبيرة. وتقدّم منها الأمير محمد علي توفيق وصافحها قائلًا «آنسة مي، إننا نهنئ أنفسنا بك» (ص ١٢٨). وشمخت مي زيادة في عالم الأدب ونالت استحسان كبار الكتّاب والمفكّرين، فسمّاها وليُّ الدين يكن «ملكةَ دولةِ الإلهامِ»، وخليل مطران «فريدة العصر»، ومصطفى صادق الرافعي «سيدة القلم»، وشكيب أرسلان «نادرة الدهر»، والأب أنستاس الكرملي «حلية الزمان»، وشبلي ملاط «نابغة بلادي»، ومصطفى عبدالرازق «أميرة النهضة الشرقية»، وفارس الخوري «أميرة البيان»، وعبدالوهاب عزّام «النابغة الأدبية» (ص ١١٨). وراح يتردد على صالونها الأدبي ممثلو الإنتليجنسيا العربية آنذاك: أحمد لطفي السيد، وطه حسين، والعقاد، ومصطفى صادق الرافعي، وأحمد شوقي، ورشيد رضا، وإسماعيل صبري، وسلامة موسى، وشبلي الشميل، وإسماعيل مظهر...

وأعجبت مي بالنحاتة الفرنسية كامي كلوديل التي وضعها الفنان أوغست رودان في مستشفى المجانين، بالتواطؤ مع تجار الفن. وراسلتها مي زيادة وردت كامي كلوديل؛ لأن كلتيهما عَرَفَت المصير ذاته: مستشفى المجانين. قالت النحاتة العبقرية: «منذ ١٧ سنة رماني رودان وتجار الفن في سجن مستشفى المجانين، بعد أن استولى على منجزي الحياتي كله [...]. فكرة واحدة ظلت تسكنه، خوفه من أن أحلّ محله، بعد موته، وأتجاوزه [...]. كل تفاصيل وأجزاء منحوتاته المهمة، كنت وراءها» (ص ١٦٨). وجيّر رودان أهم أعماله التي هي «القُبلة» لشخصه مع أنها لكلوديل.

وسرعان ما قارنت مي زيادة وضع ابن عمها جوزيف زيادة بوضع رودان؛ إذ أتى بها جوزيف من القاهرة إلى لبنان «بحجّة التغذية»: «لم يبق لي شيء إلا ظلال الموتى ولغة صامتة تخترق في أعماقي مثل القشر الناشف. متعبة جدًّا حبيبي ولا أملك أية قوة. فجأة تحولت إلى ظلّ أبيض، مثل غيمة صيف، تسير بعمى في إثر جوزيف، أو هو من

> تتوقف المذكرات طويلًا عند أساليب المعالجة في العصفورية، وهي أساليب تزيد النزيل سوءًا: إبر المورفين التي تصل إلى العظم، جو نفسي خانق يدفع إلى الانتحار، سطوة الخوف من المجهول، مشاهد البؤس البشري بأبشع صوره...

كان يجرني نحو محطة الموت، التي لم تكن بعيدة من بيتي، وفراشي، ووسادتي. جوزيف كان قاتلي ومقتلي من دمي». وبدل تثبيت أملاكها عند الباشكاتب، استولى هو عليها. وليطمس كل شيء زجّ بها في العصفورية. ووجه الشبه بين رودان وجوزيف واضح وضوح الشمس. وعندما أهداها القنصل الفرنسي في جلسة فرانكوفونية في صالونها مجسّمًا رخاميًّا لمنحوتة «راقصو الفالس» لكامي كلوديل، كأنه كان يتوقّع لها مصيرًا مشابهًا لمصيرها.

وتتوقف المذكرات طويلًا عند أساليب المعالجة في العصفورية، وهي أساليب تزيد النزيل سوءًا: إبر المورفين التي تصل إلى العظم، جو نفسي خانق يدفع إلى الانتحار، سطوة الخوف من المجهول، مشاهد البؤس البشري بأبشع صوره... وبسبب إضراب مي عن الطعام، احتجاجًا على الظلم الذي تعرّضت له، نقص وزنها ٢٨ كغ. فتقول لها الممرضة: الانتحار ليس حلًّا. فلجأت العصفورية إلى إطعامها من أنفها. وقررت مي أن تقول كل شيء: «أنا امرأة من حيرة وانتظار لا أعرف مؤداه، وخوف من مبهم يسطّره الآخرون لي. صممت أن أقول كل شيء. إلى الجحيم، كل ما يعيق البركان الذي في صدري» (ص ٥٩). وتروي مي كيف انطلت عليها حيل جوزيف ابن عمها، فنقلها من القاهرة إلى بيروت حيث أبقاها في بيته شهرين ونصف الشهر، وانتزع منها كل أسرارها المالية والعقارية، ثم زجّ بها في العصفورية: «كنت امرأة بلا متكأ أسند جسمي المتعب عليه بثقة. الآن أمنح ظهري للفراغ وأستمع لتكسّر كل شيء ظننته حقيقة. أغمس عيني في سواد مريح قليلًا، وأتركني أهوي مثل ذرّة في الفراغ» (ص ٦٣).

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة

www.alfaisalmag.com

كتابه لا يخلو من ملاحظات ويقينية غرائبية

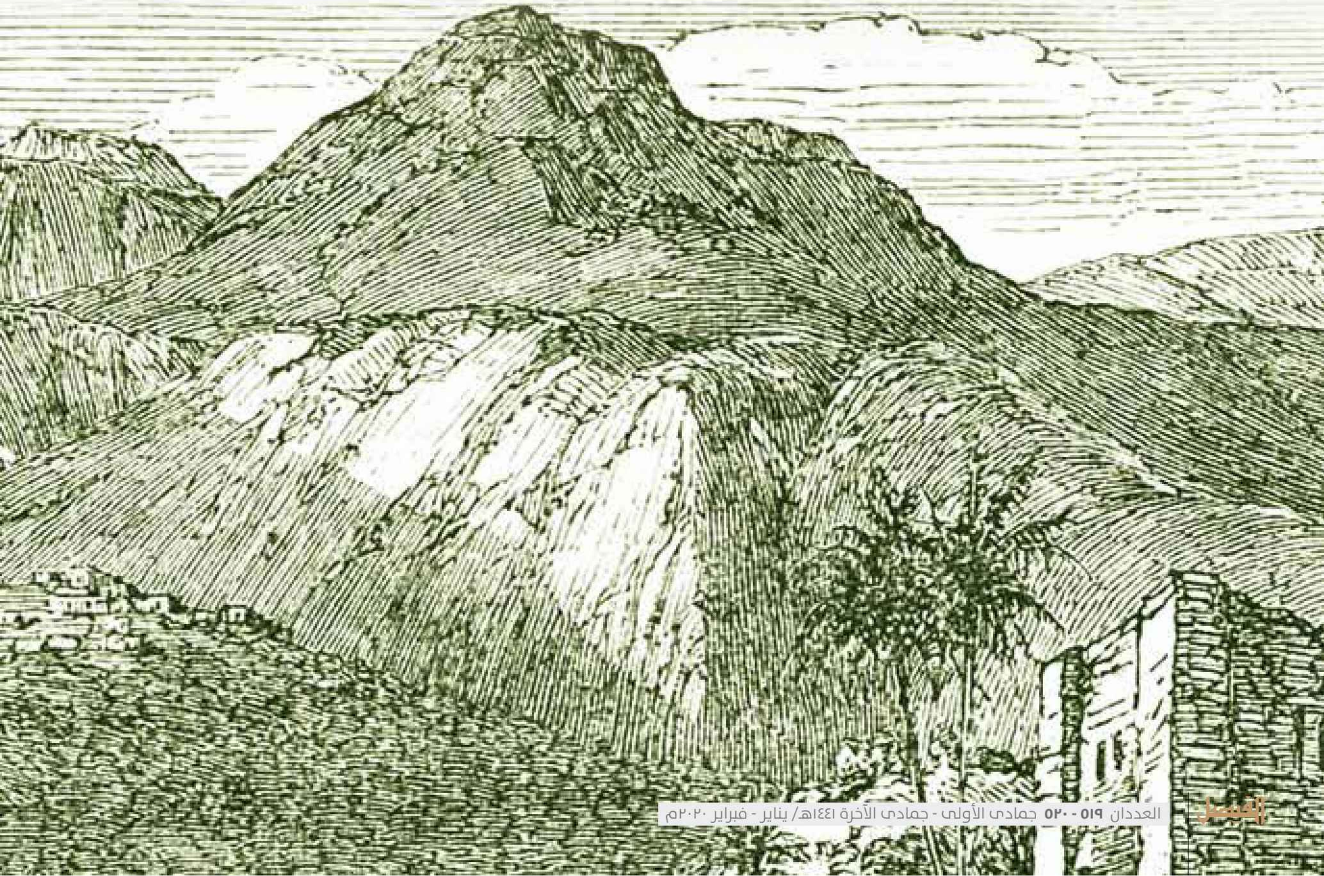
باحث سعودي يعيد بني إسرائيل إلى جنوب غرب الجزيرة العربية

يوسف حسن العارف أكاديمي وكاتب سعودي

فاتحة

بين يدينا كتاب جديد، يطرح موضوعات قد استقر الأمر عليها دهرًا، حتى حرك مياهها كمال الصليبي بأطروحته «التوراة جاءت من جزيرة العرب» التي نشرها عام ١٩٨٥م، ثم رد عليه فراس السواح بكتاب عنوانه «الحدث التوراتي والشرق الأدنى/ هل جاءت التوراة من جزيرة العرب، نظرية كمال الصليبي في ميزان الحقائق التاريخية والآثارية» الذي نشر عام ١٩٩٩م.

وهذا الكتاب «يتناول عددًا من القضايا اللغوية والتاريخية والجغرافية المتصلة بالقرآن والتوراة ولهجات أهل السراة... من خلال دراسة مقارنة لنصوص التوراة..».



وهذا يعني أننا أمام ظاهرة كتابية جديدة يتخذ صاحبها من اللغة والألفاظ المقارنة سبيلًا لإثبات العلاقة الراسخة بين المكان «جنوب غرب الجزيرة العربية» وبين الرسالات السماوية من لدن أبي الحنيفية إبراهيم عليه السلام حتى نبينا محمد صلى الله عليه وسلم، وذلك عبر أبحاث علمية محكمة نشر بعضها في المجلات العلمية المحكمة داخل المملكة وخارجها. وفي هذا الكتاب محاولة «متطرفة» - نوعًا ما - من المؤلف يكشف فيها أسرارًا «في حياة نبي الله إبراهيم، وذريته إسماعيل، وإسحاق، ويعقوب، عليهم أفضل الصلاة والسلام، كما يكشف عن الواقع الحقيقي لأحداث قصص موسى -عليه السلام- وفرعون، وبعض ما تلا ذلك من أخبار بني إسرائيل...».

رؤية تحليلية

ومنذ المطالعات الأولية لهذا المنجز العلمي الجدير بالاحترام والمقبولية، نجد أننا أمام باحث سعودي، وأستاذ أكاديمي مميز، وذلك لجرأته على خوض مسألة غير قابلة للمناقشة، ليؤكد في مقدمتها: أن قبيلة بني إسرائيل ما هي إلا قبيلة عربية قديمة تلاشت كغيرها من قبائل العرب البائدة، «ص ٧-٩»، وأن الموقع الحقيقي لهم هو منطقة جنوب غرب الجزيرة العربية. وهذا يعني أن الدكتور أحمد قشاش يثني على مقولات الدكتور كمال الصليبي في كتابه «التوراة جاءت من جزيرة العرب»، ولكن بمفهومها اللساني واللغوي، ودلالاتها المكانية!! كما يؤكد المؤلف أن النصوص العبرية التوراتية تشترك مع العربية في معظم ظواهرها اللغوية، وأن التوراة هي أحد الكتب المقدسة التي نزلت بلسان عربي قديم، وكانت نصوصها تعبر عن عادات العرب وفكرهم وتراثهم القديم.

ويخلص المؤلف أخيرًا إلى وجوب التفريق بين بني إسرائيل واليهود؛ فإسرائيل هو يعقوب عليه السلام وبنوه شكلوا قبيلة عربية مسلمة وليس لهم علاقة باليهود. وأما اليهود اليوم فهم أجناس وأعراق شتى لا تمت إلى بني إسرائيل بصلة. ويوصي المؤلف -في نهاية مباحثه الثلاثة الأولية- بضرورة تدريس العبرية والسريانية والسبئية وسائر اللغات القديمة لطلاب أقسام اللغة العربية في جامعاتنا، وإنشاء أقسام خاصة بها، وتشجيع الباحثين في الدراسات العليا على دراسة هذه اللغات، فأبناء الجزيرة العربية

ويضيف المؤلف خلاصة أخرى «أن مصر القرآنية، مصر يوسف وفرعون وموسى، لم تكن قط في أرض النيل أو مصر الحالية، وإنما في جنوب غرب الجزيرة العربية»

هم الأصدق والأقدر على دراسة تاريخ جزيرتهم ونقوشها ولغاتها القديمة ص ص ١٨٥-١٨٨.

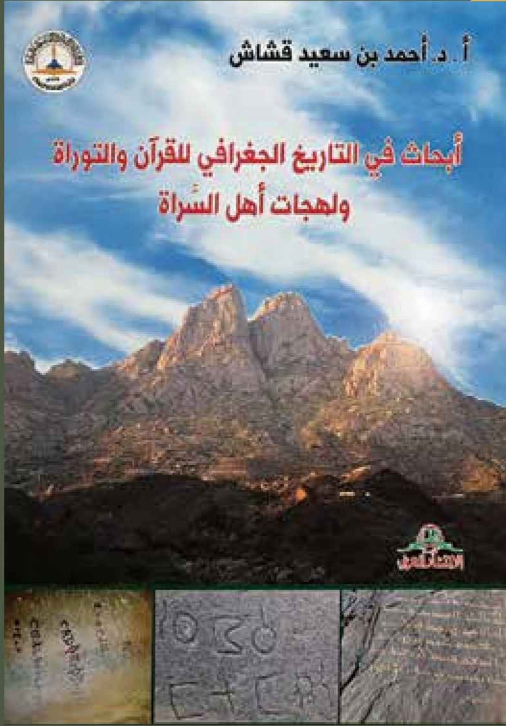
الذي يهمنا في هذه المداخلة أن نركز على المبحثين الأخيرين والموسومين بـ:

- ألفاظ جغرافية من القرآن والسنَّة النبوية «دراسة في الدلالة الجغرافية والتاريخية».
- طور سينين «قراءة دلالية جديدة». ففي المبحث الأول يستعرض المؤلف خمسة ألفاظ دالة على مواضع وردت في النصوص التوراتية، كما وردت في القرآن والسنة وهي «تهامة، وطوى، ومصر، ووادي النمل، واليَـمّ». فعن تهامة يقول: إنها وردت في النصوص التوراتية أربعًا وثلاثين مرة، مرتين كما تنطق في العربية «تهامت»، وتسع مرات بلفظ «تهموت»، والباقي بلفظ «تهوم/ تهم». وكل ذلك دليل على المكان الجغرافي المعروف في جنوب غرب الجزيرة العربية من «تهم وتهائم» مستشهدًا في ذلك بمقولة الدكتور كمال الصليبي الذي يثبت أن «لفظ تهامة في التوراة يعني الشريط الساحلي المحاذي للبحر الأحمر من شبه الجزيرة العربية». ثم يذكر نصين من التوراة ترد فيهما أسماء مواضع وأماكن معروفة في تهامة الجزيرة العربية. فالنص الأول: ما جاء في أمثال سليمان في سفر الأمثال ٢٧/٨ وترجمته: «أنا بحقو الهوج المشرفة على تهامة». فـ «حقو الهوج» قرية كبيرة جنوب شرق صبيا ناحية هروب، و«حقو الهيجة» قرية أخرى جنوب غرب فيفا.

أما النص الثاني فقد جاء في سفر الأمثال ٢٨/٨ وترجمته: «عزوز عينوت تهوم»، وهي قرى عزيزة وعينات تهامة القريبتين من الليث، وجبال العزة والعين من ديار بني

مالك جنوب شرق فيفا. ويصل في هذا المبحث عن «تهامة» إلى القول بأن «تهامة» المذكورة في التوراة هي «عَلَمٌ» على مكان وإقليم جغرافي بعينه، ما زال يعرف بـ «تهامة» منذ أقدم العصور في تاريخ الجزيرة العربية إلى يومنا هذا. وأن علماء أهل الكتاب كانوا يعرفون حق المعرفة المعنى الحقيقي لذلك اللفظ، ولكنهم تهربوا من ذكر ذلك الاعتراف به «لارتباط معناها الحقيقي بمكة التي بعث فيها محمد صلى الله عليه وسلم، وفيها أقام إبراهيم من قبل وبنوه من بعده إسماعيل وإسحاق ويعقوب، وهذا ما لا يقبله بحال علماء أهل الكتاب». ولكن السؤال الذي يطرح نفسه في هذا الإطار عن الأسفار التوراتية التي رجع إليها الباحث هل هي التوراة الربانية أم التوراة البشرية المحرفة؟! وهذا يعطينا مساحة من التأمل والتأكيد. ثم إن علماء أهل الكتاب من مصلحتهم إثبات أن جنوب الجزيرة العربية موطن لهم ولآبائهم، فلماذا لم يهتموا بهذه المسألة، وأثبتوا أن بلاد فلسطين والشام هي مهد ديارهم الأصلية؟!

وعن «طوى» يشير المؤلف إلى اختلافات العلماء في تأصيل لفظ «طوى» وشرح معناه، فمنهم من قال: إنه وادٍ بأرض فلسطين. وقيل: إنه وادٍ في أصل جبل الطور. وقيل: هو اسم رجل. وبعضهم أشار إلى أنه يعني الأرض المقدسة. وبعضهم يفسر «طوى» بأنه اسم وادٍ مبارك ومطهر، وبعضهم يقول: إنه موضع في مدخل مكة. ثم يحاول المؤلف الاستدلال على الموقع الحقيقي لهذا الموضع مرجحًا قول من قال: إن «طوى» موضع عند باب مكة وهو وادٍ مقدس ومبارك، ثم يدخل في استشهادات ومناقشات مستفيضة لتأكيد هذا الموضع، ففي النصوص التوراتية يكثر لفظ قادس أو قادش التي تعني مكة، مستشهدًا بما جاء



في التوراة عن سيرة إبراهيم عليه السلام، أنه «خرج من حوران مهاجرًا إلى أرض الكنعانيين، ونزل بوادي شكم، ثم خرج منه إلى الأراضي المقدسة، فأقام بين قادش وشور» فـ«قادش» هنا تعني قادس = مكة، و«شور» تعني جبل ثور الواقع جنوب مكة؛ لأن «شور» في العبرية تعني «الثور»!!

ومن هذا كله يصل إلى نتيجة مؤداها أن «طوى» ما هو إلا المكان المعروف شمال مكة، وهو الوادي المقدس، و«أن إثبات هذا الوادي في مكانه الصحيح يرد على شُبَهِ كثير من المشككين الذين يقولون: إنه لا يوجد في سيناء وادٍ يسمى «طوى»، فمن أين جاء به القرآن؟ ويعدون ذلك من الأخطاء الجغرافية في القرآن. وما كان لهم قول ذلك لولا أن المفسرين ذكروه في مؤلفاتهم دون مناقشة تصديقًا لكثير من الإسرائيليات المغلوطة التي حرَّفت الأسماء الجغرافية عن مواضعها جهلًا أو عمدًا...».

واللافت في هذا المبحث أنه يستعرض كثيرًا من المسميات والألفاظ حول مكة وردت في التوراة واللغة العبرية أثناء الحديث عن إبراهيم عليه السلام. وكل هذا ليؤكد الاستنتاج السابق أن «طوى» هو الوادي القريب من مكة المكرمة، وأنه هو الوادي المقدس الذي جاءه موسى عليه السلام. وهو بذلك يعارض من يقول: إن وادي طوى

يستنتج المؤلف أن إبراهيم -عليه السلام- لم يكن أعجميًّا، بل كان عربيًّا لغة ونسبًا، وكذلك سائر الأنبياء من سلالته وذريته، وإليه ينتسب معظم قبائل العرب، وأن حياته وتنقلاته ومعاشه كانت ما بين جبال السراة وسهول تهامة من جنوب غرب الجزيرة العربية حيث مكة وما جاورها من سهول تهامة

هو الموجود في سيناء!! وعن «مصر» يتحدث المؤلف «أولًا» عن اختلافات العلماء في تحديد هذا اللفظ، وأصل تسميته، وما قاله القرآن والمفسرون في مقارنة بما جاء في اللغة التوراتية، حيث تجمع تلك الإحالات على أن مصر هي وادي النيل المعروف اليوم.

ثم يقرر أن «الحقيقة الجلية الغائبة» أن مصر المذكورة في القرآن ليست مصر النيل، وأن المراد بذلك هي «المنطقة الساحلية الواقعة جنوب تهامة الحجاز، وهي سهول منطقة جازان وما اتصل بها من جبال السراة شرقًا، وهي تشمل كل المنطقة التي كانت تعرف إلى عهد قريب بالمخلاف السليماني وأنحاء من سراة عسير». ثم يسوق حججه العلمية التي يؤكد بها على ما ذهب إليه من خلال «أسماء الأماكن والقبائل والأحداث التاريخية» وذلك عبر «ثمان» محطات ووقفات بحثية يناقش فيها النصوص التوراتية، والنصوص العربية القديمة التي يمكن اختزالها في ثلاث حجج وهي:

أولًا- إن التوراة تذكر أبناء نوح عليه السلام، هم «كوش، ومصريم، وفوط، وكنعان، وبنو كوش سبأ، وحويلة»، وأن هذه الأسماء ألفاظ تطلق على أماكن وقبائل متجاورة في سهول تهامة والسراة من جنوب الجزيرة العربية، وتستعمل باللفظ نفسه، أو بتحريف يسير.

ثانيًا- أن النقوش منذ أقدم العصور تذكر أن «مصر» موقع معروف في جنوب الجزيرة، وأن هناك عدة مواقع تعرف بهذا الاسم في منطقة جازان، وبلاد غامد، وعسير.

ثالثًا- أن قصة فرعون وموسى لم تحدث في مصر وادي النيل، وإنما في منطقة جنوب الجزيرة العربية، وتحديدًا في منطقة جازان وما اتصل بها من جبال السراة شرقًا وأرض الكنعانيين شمالًا، والمناطق كلها تقع على ساحل البحر الأحمر، وسهوله الجنوبية الغربية.

ومن كل ذلك يخلص إلى القول: «إن موقع مصر القرآنية، أو مصريم التوراتية هو جنوب غرب الجزيرة العربية، وكانت تشمل عددًا من القرى والحواضر والأودية الزراعية الواقعة على ساحل البحر الأحمر في منطقة جازان


كمال الصليبي


أحمد قشاش

تحديدًا، وتمتد شرقًا حتى أشراف المرتفعات الجبلية من جبال السروات، وأن الجغرافيا الحقيقية لمملكة سليمان وداود -عليهما السلام- لم تكن إلا في هذه المنطقة التي رحل إليها بنو إسرائيل على عهد يوسف عليه السلام، ثم خرجوا منها في زمن موسى عليه السلام، وكانت تعرف حينئذٍ بـ«جاسان»، وتقع ضمن حدود أرض مصر القرآنية والتوراتية، وتخضع لسلطة الفراعنة، وهم ملوك العرب العماليق الذين كانت لهم السيادة آنذاك على معظم أنحاء الجزيرة العربية بدءًا بصنعاء حتى مكة ويثرب».

ويضيف المؤلف خلاصة أخرى: «أن مصر القرآنية «مصر يوسف وفرعون وموسى» لم تكن قط في أرض النيل أو مصر الحالية، وإنما في جنوب غرب الجزيرة العربية، وهذه المناطق التي لا تعتمد في ري مزروعاتها على أنهار دائمة الجريان، بل على أمطار موسمية، وتشح عامًا، وقد ينحبس عنها المطر لسنوات طويلة كالقحط الذي ضربها في زمن يوسف عليه السلام، وأشار إليه القرآن». وعلى رغم هذه النقاشات والحجج العلمية المقنعة والمتنوعة، إلا أن هناك بعض الثغرات التي يمكن أن يواجه بها المؤلف للتقليل من هذه الاستنتاجات الجديدة والصادمة لما تربت عليه الذائقة التفسيرية والتاريخية والدينية. ومنها مسألة البحر الذي تحول إلى ﴿طريقًا في البحر يبسًا﴾ -كما في النص القرآني- لموسى وقومه من بني إسرائيل المؤمنين، ثم أطبقه على فرعون وقومه، الذي لا يوجد مثله في منطقة جنوب غرب الجزيرة العربية!!

ومنها مسألة فرعون مصر الموجود اليوم في المتحف المصري والذي يقال: إنه هو الذي أُغرق في «اليمّ/ البحر» فنجاه الله ببدنه ليكون للناس عبرة.. فما الذي أوصله إلى

الأهرامات المصرية ويخلَّد فيها بالطريقة «التحنيطية» التي لم تعرف إلا في مصر وادي النيل؟! وليس في جنوب غرب الجزيرة العربية؟! ومنها مسألة «التِّيه» التي عاقب الله بها قوم موسى الذين لم يجاهدوا معه، فأين هذه الأرض/ الصحراء وجنوب غرب الجزيرة العربية ﴿قرى ظاهرةً﴾ وباطنة كما يقول القرآن الكريم، ووديان وزروع وثمار وخيرات.

كل هذه المسائل وغيرها تفتح بابًا للحوار والمناقشة مع المؤلف الكريم. وعن «وادي النمل» تحدث المؤلف عن اختلافات الجغرافيين والمفسرين في تحديد موقع هذا الوادي، فقيل هو في بلاد الشام، وقيل خلف بلاد التِّبت، وقيل هو في اليمن، وقيل في شرقي الطائف، وهو الذي يؤكده المؤلف ويختاره بعد أن أورد مقولات بعض الإخباريين. ثم يتحول إلى ذكر مملكة سليمان عليه السلام، وأنها في اليمن قريبًا من أرض سبأ، ويستشهد لذلك بمجموعة من القرائن اللفظية والمسميات في أرض الجزيرة العربية، مؤكدًا في هذا الصدد على أن مسار الهدهد الذي تناقله الرواة ما بين فلسطين وبيت المقدس إلى بلاد سبأ اجتهاد خاطئ، فالمسافة جد طويلة «٤٠٠٠ كم ذهابًا وإيابًا» ولا يحتملها طائر الهدهد الذي «لا تزيد سرعته في الساعة الواحدة على ٣٠-٤٠ كيلًا»، ولهذا فمن المؤكد أن القضية تنحصر ما بين صنعاء ومأرب «أرض سبأ» حيث بلقيس ومملكتها.

وفي تناقض علمي غريب يثبت المؤلف أن مملكة سليمان في المخلاف السليماني حيث يقول: «وعلى ضوء ما تقدم أرى أن مقر تلك المملكة تحديدًا كان في سهول منطقة جازان، وهو ما كان يطلق عليه المخلاف السليماني...». ثم يورد المؤلف مزيدًا من القرائن والأدلة لإثبات المسألة السابقة، فربما مملكة سليمان في «عثَّر» القريبة من جازان والتي قيل: إنها «دار ملك قديم وعظيم»، وإن الجن المسخرة لسليمان كانت في إحدى

نحن أمام جهد بشري دال على العلمية والموضوعية والبحث عن الحقيقة، وإن كانت أفكاره صادمة، وطروحاته محيِّرة للقناعات والثوابت المعرفية والتاريخية والدينية لدى دارسي التاريخ والحضارات الآثارية


فراس السواح

المدن الساحلية في تهامة، وإن الحشرة التي قرضت عصا سليمان «الأرضة» «النمل الأبيض» الذي لا يعيش إلا في أرض رطبة دافئة وسهول تهامة هي المكان الأنسب.

ثم يصل إلى نتيجة مؤداها: «أن موت سليمان -عليه السلام- لم يكن في مدينة القدس بفلسطين، بل كان في مكان يتسم مناخه بالدفء والرطوبة طيلة أيام العام، حيث يمكن لتلك الحشرة أن تعيش، وليس هناك أفضل من بيئة منطقة جازان وما اتصل بها من سهول تهامة لنموها وتكاثرها». ثم ينتقل إلى قرائن جديدة لتأكيد الطروحات السابقة من نصوص التوراة، ليؤكد لنا أن وادي النمل المعروف حتى اليوم شرقي الطائف هو الوادي نفسه الذي ذكره القرآن مقترنًا باسم نبي الله سليمان عليه السلام.

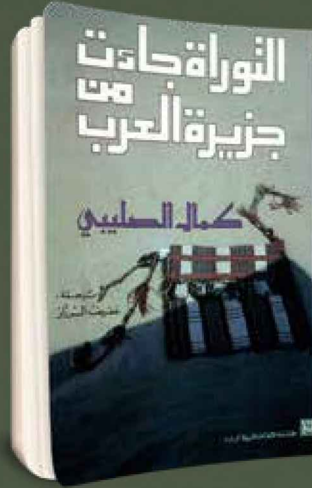
وهنا نستنتج أن غاية الباحث الدكتور أحمد قشاش في هذا المحور هو إثبات أن مملكة نبي الله سليمان -عليه السلام- هي في جنوب غرب الجزيرة العربية، وتحديدًا في سهول منطقة جازان المعروفة بالمخلاف السليماني. وفي هذا السياق تجيء قصة الهدهد مع بلقيس ملكة سبأ، والقرب المكاني بين المملكتين «السليمانية والسبئية». وهذا يعارض المقولات الجغرافية والتاريخية المتعارف عليها أن بلاد الشام وفلسطين تحديدًا هي موطن نبي الله سليمان عليه السلام!!

وعن «اليمّ» - يستعرض أهم التعاريف والمعاني اللغوية سواء في العربية أو العبرية لهذه المفردة، فهي تعني البحر، والنهر، والبحيرة، والبركة، والغدير. أو بمعنى آخر «الماء الكثير عذبًا كان أو مالحًا». ثم يشير إلى أن أهل السراة في الجزيرة العربية يطلقون «الجمَّ» على «اليم» على اعتبار

أن العرب القدامى يبدلون حرف «الجيم» «ياءً» في بعض اللهجات. كما يشير إلى بعض المسميات المائية في تهامة عسير التي تحمل لفظة «اليم» و«الجم» على الأودية التي بها ماء جارٍ كثير أو قليل. وأن العبرية والتوراة تقصد بـ «اليم» الماء العذب في الأنهار أو البحيرات والمستنقعات.

ومن هذا النقاش حول اللفظة والمفردة، يصل إلى أن حرة كنانة في تهامة عسير إلى شمال جازان هي المنطقة التي عاش فيها موسى عليه السلام، وفيها من البحيرات التي ألقي فيها الطفل موسى وتابوته، وبقيت أخته ترقبه حتى وصل إلى الضفة الأخرى من البحيرة، وشاهدت بعينيها كيف التقفته امرأة من آل فرعون وانتشلته من الماء.

ثم ينتقل -في نقاشه هذه المفردة- إلى أن البحر الذي انفلق لموسى وقومه ما هو إلا «اليم» الموجود في «وادي الشقيق» في تهامة عسير وشمال جازان، ويعرف في المنطقة بوادي العبور، أو وادي موسى، أو وادي المجزاع.



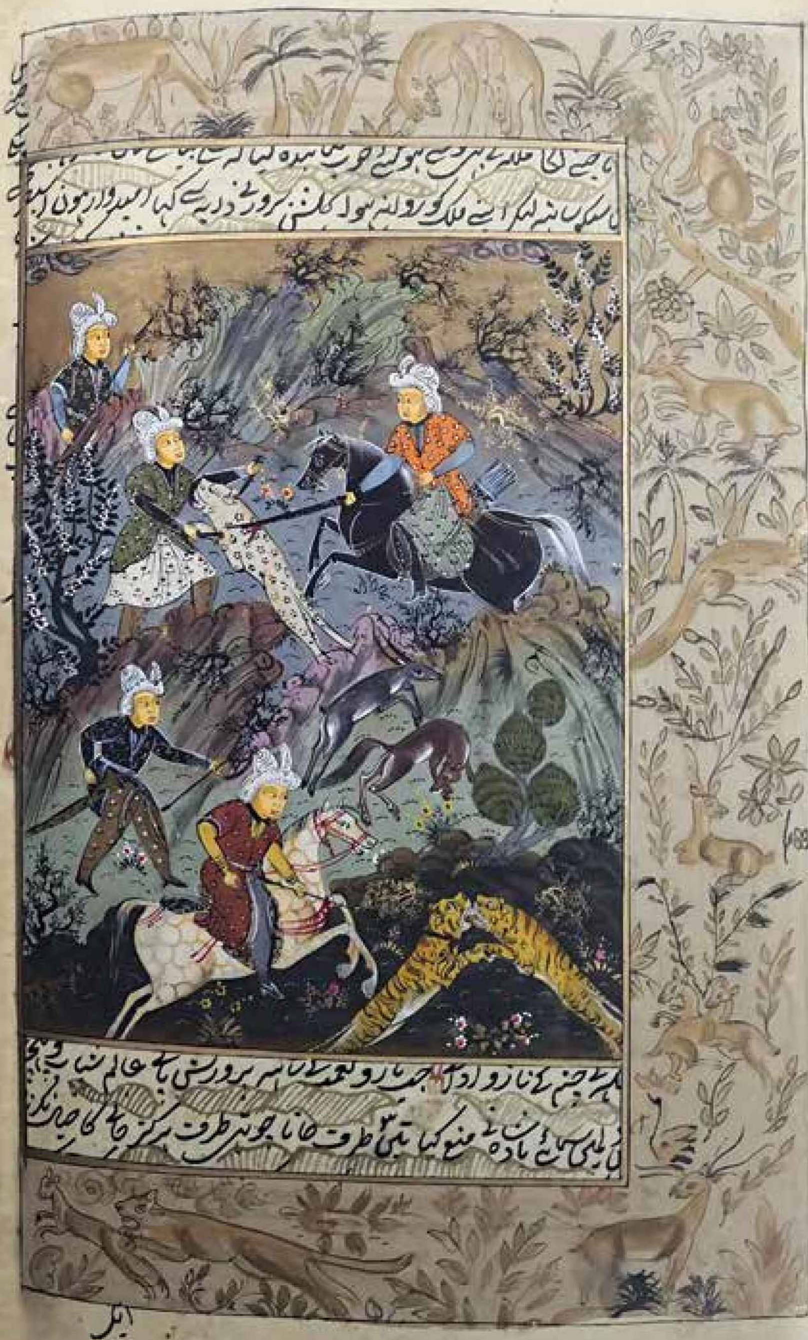
ومن هذه المناقشات نستنتج أن المؤلف/ الباحث يثبت ويؤكد أن «اليم» المذكور في قصة موسى عليه السلام، و«البحر» الذي انفلق لقوم موسى، ما هو إلا إحدى البحيرات أو الوديان العظيمة في منطقة تهامة عسير حيث الكنعانيون «بنو كنانة». وهذا يفتح مزيدًا من الحوارات حول هذه الاستنتاجات اللغوية والجغرافية المخالفة للسائد والمألوف في كثير من الطروحات التاريخية والجغرافية والدينية لهذا الموضوع.

وفي ختام هذا البحث يصل إلى الاستنتاجات التالية:

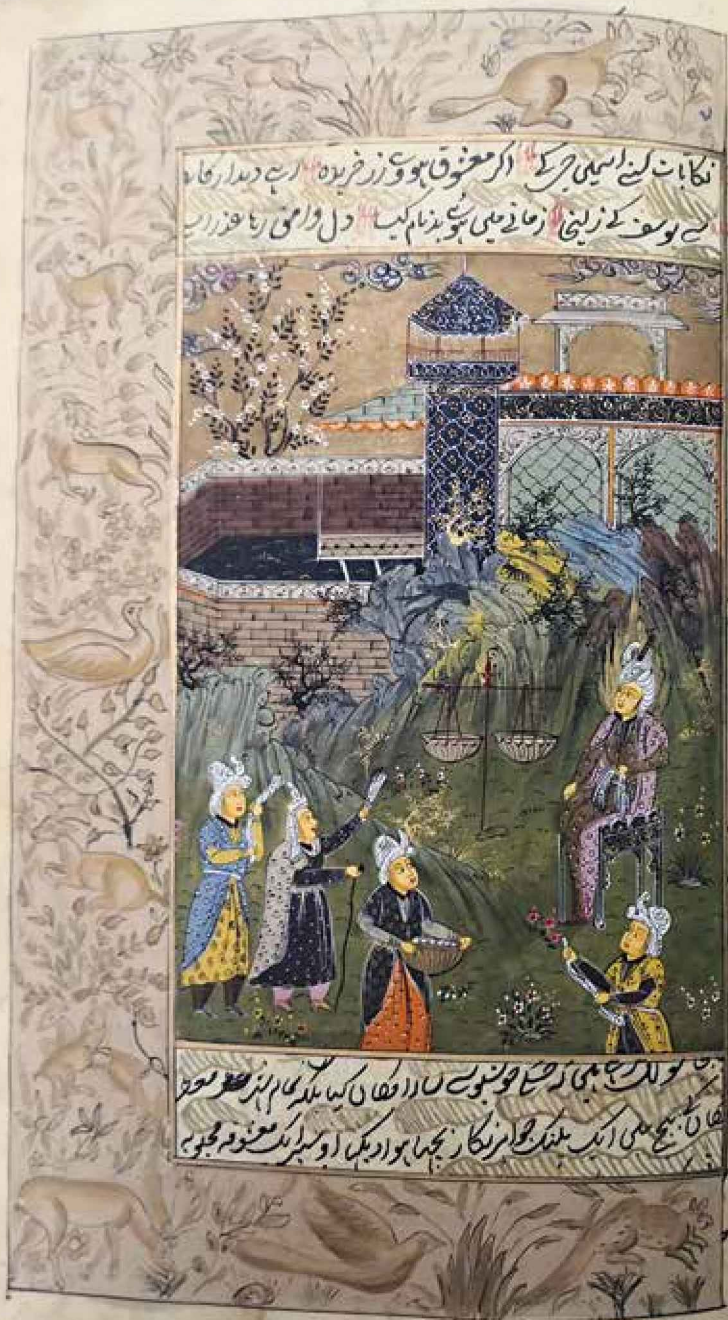
- أن إبراهيم -عليه السلام- لم يكن أعجميًّا، بل كان عربيًّا لغة ونسبًا، وكذلك سائر الأنبياء من سلالته وذريته، وإليه ينتسب معظم قبائل العرب، وأن حياته وتنقلاته ومعاشه كانت ما بين جبال السراة وسهول تهامة من جنوب غرب الجزيرة العربية حيث مكة وما جاورها من سهول تهامة.
- أن لفظ «تهامة» المذكور في النصوص التوراتية هي علم جغرافي بالمعنى نفسه الوارد في النصوص العربية.
- أن «وادي طوى» المذكور في القرآن الكريم هو «وادي طوى» و«ذي طوى» المعروف حتى اليوم في أول الحرم في مكة المكرمة من جهة التنعيم.
- أن أرض «مصر» المذكورة في القرآن والتوراة ليست هي «مصر الحالية المعروفة» وإنما هي منطقة «جازان اليوم وما اتصل بها من جبال السراة شرقًا»، وأن «مصر» الحالية لم تكن تعرف الجمل في زمن النبي إبراهيم عليه السلام، بل عرف ذلك في جنوب الجزيرة العربية وسهول تهامة، ولذلك فمصر الواردة في القرآن تعني «مصر جازان وما يتصل بها من جبال السراة».
- أن «وادي النمل» هو الوادي المعروف شرق الطائف، وأن مملكة سليمان كانت في منطقة جازان وأنحاء من تهائم اليمن والسراة، وأنها الأرض التي ورثها بنو إسرائيل بعد هلاك فرعون وقومه كما جاء في النص القرآني.
- أن «اليمّ» لفظ عربي أصيل مستخدم حاليًّا في لهجات أهل السراة وتهامة، وأن «اليمّ» الذي عبره موسى وقومه كان أحد القيعان النهرية الكبيرة التي تخترق سهول تهامة إلى البحر الأحمر.
- أن التوراة نص عربي قديم، بل من أقدم النصوص العربية، وعليه يمكن قراءة النصوص التوراتية من خلال بيئتها العربية بعيدًا من الضبط المأسوري.

ومن كل هذا تتراءى لنا قدرة الباحث على التأويل المستفز للقناعات، والذهاب أبعد مما ذهب إليه كمال الصليبي، حيث أورد كثيرًا من الدلائل اللغوية والشواهد التاريخية والجغرافية «حسب مفهومها الواسع» للوصول إلى هذه المعلومات الجديدة.

وأما البحث الثاني الموسوم بـ «طور سينين/ قراءة دلالية جديدة». وفيه يطوف بنا الباحث/ المؤلف في مناقشات علمية جادة ومستفيضة، وعبر مبحثين رئيسين: خصص الأول منهما للتعريف بـ«طور سينين أو طور سيناء»، والإشارة إلى أقوال العلماء والمفسرين والجغرافيين في تحديد موقعه، والاختلافات البينة فيما بينهم.



لوحة منمنمة من مخطوطة قصة أحد سلاطين الهند، كتبت باللغة الأرديّة القديمة.



منسوخة في الهند في القرن ١٢هـ/ ١٨م.
من مخطوطات مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية برقم (١٣١٦٩).



زكي الميلاد
كاتب سعودي

نكسة الإلحاد الجديد

مع مطلع القرن الحادي والعشرين عادت ظاهرة الإلحاد إلى واجهة المشهد العالمي مرة أخرى، معلنةً عن موجة جديدة لعلها الأقوى أو الأنشط في تاريخها الحديث، متغايرة بعض الشيء شكلًا ومضمونًا عن الموجات السابقة، متحفزة بطريقة كما لو أنها تريد اقتناص هذه الفرصة التي رأت فيها أنها من أفضل الفرص التاريخية المتاحة لها أو التي مرت عليها في تاريخ صراعها الوجودي مع الدين.

تحفزت هذه الموجة مستفيدة من الحروب المشتعلة، ومن النزاعات المتفاقمة، ومن اشتداد نزعات التطرف والتعصب وتصاعد الإرهاب المعولم والعابر بين القارات، وذلك بالنظر لما تتركه هذه الوضعيات من تأثيرات نفسية واجتماعية واقتصادية ضاغطة تتهيأ معها إمكانية إثارة الشكوك تجاه المعتقدات الدينية، وقلب صورة الإيمان الديني في أذهان الناس، وتحميل الدين مسؤولية ما يحدث.

وتأكيدًا لهذا الرأي يرى المؤرخون المعاصرون إمكانية انبثاق ظاهرة الإلحاد واشتدادها في المجتمعات التي مرت بحروب قاسية أو عاصرت أحداثًا مؤلمة خلَّفت معها كوارث ونكبات، على شاكلة ما جرى في المجتمعات الأوربية بعد الحربين العالميتين الأولى والثانية، فقد ظهرت موجة من الإلحاد لاحظها المؤرخون هناك وتنبهوا لها، رابطين العلاقة بينها وما حل بأوربا من حربين مدمرتين، متوثقين من هذه العلاقة التي تربط بين الحروب المدمرة وظاهرة الإلحاد من جهة القابلية والاستعداد.

واتصالًا بهذا السياق جاءت هذه الموجة الجديدة من الإلحاد حيث اتخذت من حدث الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١م لحظة تاريخية، بوصفه حدثًا خلق كارثة مرعبة، وأثار قلق العالم، وفجر حروبًا كالتي حدثت في العراق وأفغانستان، فقد وجد أصحاب هذه الموجة أنهم أمام لحظة تاريخية لا تفوت لتوجيه السهام إلى الدين، ووضعه مرة أخرى في قفص الاتهام، وإثارة الشكوك حوله.

تسمية مفارقة

واللافت في هذه الموجة أنها تقصَّدَت تغيير صورتها، كأنها أرادت مع القرن الجديد أن تؤرخ لنفسها بتسمية مفارقة مطلقة تسمية الإلحاد الجديد، متحزبة بهذه التسمية ومستبشرة، متأملة منها ومتوثبة في أن تحقق تقدمًا، أو تحرز اختراقًا، أو تكسب جولة في مواجهة الدين والإيمان الديني، محملة الدين وزر ما حدث في العالم من نكسات ونكبات وكوارث على الأصعدة كافة، مستعيدة خطابها القديم في اعتبار أن الدين يقف عقبة صلبة في طريق تقدم البشرية وازدهار المدنية وارتقاء الحضارة.

ارتبط ما عرف بالإلحاد الجديد بفضاء الثقافة الأنغلوسكسونية، متخذًا من الولايات المتحدة الأميركية مركزًا له متصلًا ببريطانيا، مشتهرًا بأربعة أشخاص عرفوا بالفرسان الأربعة هم: عالم الأعصاب الأميركي سام هاريس صاحب كتاب «نهاية الإيمان.. الدين والإرهاب ومستقبل المنطق» الصادر سنة ٢٠٠٤م، وعالم الأحياء البريطاني ريتشارد دوكنز صاحب كتاب «وهم الإله» الصادر سنة ٢٠٠٦م، والناقد البريطاني الأميركي كريستوفر هيتشنز (١٩٤٩- ٢٠١١م) صاحب كتاب «الإله ليس عظيمًا.. الدعوى ضد الدين» الصادر في بريطانيا سنة ٢٠٠٧م، وفي طبعته الأميركية تغيَّرَ العنوان الفرعي وصدر بعنوان: «الإله ليس عظيمًا.. لماذا يسمِّم الدين كل شيء؟»، ونشر في طبعة لاحقة في بريطانيا من دون عنوان فرعي، رابعًا العالم

الأميركي دانيال دينيت صاحب كتاب: «فكرة داروين الخطيرة.. التطور ومعاني الحياة» الصادر سنة ١٩٩٥م.

على مستوى الخطاب حدثت تحولات في بنية الإلحاد الجديد؛ منها التصويب على الإسلام في معترك المواجهة الوجودية، فبعد أن كان الإلحاد في الغرب ولزمن طويل يصوب معركته الفكرية النقدية على الأديان الإبراهيمية بصورة عامة، وعلى الديانة المسيحية بصورة خاصة، اتجه هذه المرة نحو الإسلام مصوبًا عليه سهام المجابهة.

هذا التحول حدث نتيجة واقعة الحادي عشر من سبتمبر التي هزت العالم، وتبنتها جماعة حسبت نفسها على الإسلام، واستغلالًا لهذه الفرصة جاء كتاب سام هاريس «نهاية الإيمان.. الدين والإرهاب ومستقبل المنطق»، محملًا الإسلام مسؤولية ما حدث، فاتحًا عليه المعركة، رابطًا بين الدين والإرهاب، مفتعلًا التناقض بين الإيمان والمنطق.

ومن التحولات الأخرى التي حدثت في بنية خطاب الإلحاد الجديد تغير نظرته إلى العلم، فقد أظهر أصحاب هذا الاتجاه اعتقادًا بالعلم هو أشبه بالاعتقاد الديني وأقرب إلى الأيديولوجيا والالتزام الأيديولوجي موصوفًا عند النقاد بالتعصب العلموي، معتبرين أن العلم بات يتقدم بطريقة متفوقة تفارق جميع المراحل والأزمنة السابقة، وسيعلن فوزه الحتمي على الإيمان، ودفع الدين نحو التراجع والتقهقر.

يضاف إلى هذه التحولات ما أظهره الإلحاد الجديد من حماسة واندفاع، مستعيدًا حيويته، ومستجمعًا قواه، مبرزًا نشاطًا مكثفًا على أكثر من صعيد؛ منها: الكتابة والنشر، الندوات والمحاضرات، الحوارات والمناظرات، وهكذا على صعيد الميديا وشبكات التواصل الاجتماعي، اعتقادًا من أصحابه أنهم أمام لحظة سانحة تتيح لهم إمكانية تحويل الإلحاد إلى هوية نشطة يمكن التبشير بها وتوسعة رقعتها وتعزيز مكانتها في العالم، انطلاقًا من حس الهوية من جهة، ومن حس التبشير من جهة أخرى.

لكن المفارقة وخلافًا لتلك التوقعات، فقد تعرض الإلحاد الجديد لنكسة قوية في بيئته ومحيطه بعد الإعلان عن هويته وإطلاق حركته، مجابهًا بنقد شديد، وتشكيك صارخ، إلى جانب الإنقلاب عليه من أشخاص كانوا قد اقتربوا منه وانخرطوا فيه، ثم انشقوا عنه، وكانوا مندفعين في نقده جذريًّا.

الإلحاد بصفته نمطًا أصوليًّا

من صور هذا النقد وتمثلاته، ما طرحه الكاتب الأميركي كريس هيدجز في كتابه المتجلي بعنوانه: «أنا لا أومن بالإلحاد.. الصعود الخطر للأصولية العلمانية» الصادر سنة ٢٠٠٨م، وتغير العنوان في طبعته سنة ٢٠٠٩م واشتهر بعنوان: «عندما يصبح الإلحاد دينًا.. الأصوليون الجدد لأميركا»، متضمنًا نقدًا شديدًا، وتحذيرًا قويًّا تجاه ظاهرة الإلحاد لكونها تمثل في نظر الكاتب نمطًا خطيرًا من أنماط الأصوليات.

ومن صور هذا النقد وتمثلاته، ما أشارت إليه الكاتبة الأميركية سيكيفو هتشينسون في كتابها: «الشيء الأبيض.. الإلحاد الجديد ومضايقاته» الصادر سنة ٢٠١١م، متخذةً من المنظور العرقي مدخلًا لتوجيه النقد لظاهرة الإلحاد الجديد، قاصدة لفت الانتباه إلى هذا الجانب غير المرئي عند الكثيرين، مسلطة الضوء عليه، واصمة هذه الظاهرة بالعنصرية لتحيزها إلى العرق الأبيض.

ومن صور هذا النقد وتمثلاته أيضًا، ما قدمه عالم الاجتماع الكندي ستيفن ليدرو في كتابه: «تطور الإلحاد.. السياسة في الحركات الحديثة» الصادر عن جامعة أُكسفورد سنة ٢٠١٩م، متخذًا من السياسة والمنظور السياسي مدخلًا لتكوين الفهم حول الإلحاد الجديد، معتبرًا أنه في حقيقته يمثل حالة سياسية ترتكز على نقد جذري للدِّين ومواجهته بصورة قاسية في العلن.

ومن صور هذا النقد وتمثلاته كذلك، ما عرضه الكاتب الأسترالي سي جي ويرلمان في كتابه: «تهديد الإلحاد الجديد.. الصعود الخطر للعلمانيين المتشددين» الصادر سنة ٢٠١٩م، تكمن أهمية هذا الكتاب في كونه جاء من شخص كان منتسبًا لهذه الظاهرة متحمسًا لها ومنخرطًا بفاعلية في أنشطتها، لكنه أدرك بعد الاقتراب منها أنها تحوَّلت بسبب تشددها إلى أصولية خطرة، مظهرًا الخوف منها، فقرَّر الابتعاد منها، والانقلاب عليها، متجهًا لنقدها من الداخل.

هذه عينة من صور النقد الغربي وتمثلاته على مستوى التأليفات المتتابعة، وهناك الكثير من المقالات التي يصعب حصرها، وليس بعيدًا أن نسمع قريبًا عن كتابات تعلن نهاية ظاهرة الإلحاد الجديد أو تتحدث عما بعد الإلحاد الجديد، مؤكدةً نكسة الإلحاد الجديد!

جميلة عمايرة تنحاز لفكرة المعاني المتعددة والمنظورات المتباينة

سمير مُندي ناقد مصري



في مجموعتها القصصية الصادرة حديثًا بعنوان «اسمي سليماني»، عن (مكتبة كل شيء- حيفا ٢٠١٩م) تختبر الكاتبة الأردنية جميلة عمايرة أشكالًا مغايرة للكتابة تجمع في متصل واحد الرواية بالقصة القصيرة، مثلما تختبر وجوهًا متعددة للمعنى وللحقيقة، حقيقة سليماني بطل حكاياتها. وبقدر ما يمكن أن يكون لسليماني أكثر من حقيقة وأكثر من وجه، بقدر ما يمكن أن نعدّ «اسمي سليماني» مجموعة قصصية تتضمن عددًا من القصص القصيرة المتفاوتة الطول والموضوعات. والانحياز إلى قراءة الكتاب بوصفه مجموعة قصصية هو، بشكل ما، انحياز لفكرة المعاني المتعددة والمنظورات المتباينة. طالما أن كل قصة من قصص المجموعة تحمل عنوانًا مختلفًا ومعنًى مستقلًا خاصًّا بها.

وإذا نظرنا إلى غلاف الكتاب، على سبيل المثال، فسوف تستوقفنا صورة لرجل لا يكشف الضوء إلا عن وجهه بخشونة ملامحه وحِدّة نظَراته. أعلى الصورة مباشرة يستقر عنوان الكتاب: «اسمي سليماني». وهو ما قد يحمل القارئ على التفكير في أن العنوان ما هو إلا تقديم وإفصاح عن هوية صاحب الوجه. فكأن الوجه والاسم هما بمنزلة إجابة عن سؤال مُفترض حول هوية صاحبهما، يطرحه القارئ بمجرد مسحه للغلاف بصريًّا. غير أن وجود الوجه إلى جانب الاسم قد يشير، بالعكس، إلى نقص في الهوية يجري استكماله ببدائل تعويضية. طالما أن التأكيد القارَّ في حشد الصورة والنطق بالاسم في عبارة «اسمي سليماني» قد يأتي ردًّا على شكوك أُثيرت حول هوية صاحب الوجه، أو على الأقل انعكاسًا لعدم القدرة على احتوائه في تحديد ما. ومن ثم تقترح علينا الكاتبة أن نحاول التعرف إلى سليماني، لا من خلال وجه واحد، إنما من خلال وجوه متعددة، تسردها في قصص قصيرة، توازي كل قصة منها لحظة من لحظات شخصيته الملتبسة.

يتجلى هذا الالتباس، إن لاحظ القارئ، في الجوانب التي تبدو متناقضة في شخصية سليماني. فلئن كان سليماني، على سبيل المثال، جلادًا في عمله يأخذ موظفيه بالشدة والقسوة، أو خشنًا متسلطًا في معاملة زوجته. فإنه يجرب الضعف الإنساني عندما يقع ضحية لغيره، مرة على يد فتاة على شبكة الإنترنت، ومرة أخرى على يد أعز أصدقائه. وفي كلتا المرتين يتمزق إطار الاستغناء والاعتداد بالذات الذي يحيا من خلاله. يحملنا هذا التمزق على التفكير في وجه آخر لسليماني؛ سليماني الذي يفتقد الحب والصداقة الحقيقيين، سليماني رب العائلة الذي يعاني الشِّقاق الزوجي. هذا التباين بمنزلة مسافة تفصلنا عن حقيقة سليماني، مثلما تفصل سليماني عن نفسه.

حيرة سليماني

وليس من الغريب، بعد ذلك، أن تُختتم المجموعة بقصة تعكس حيرة سليماني نفسه في تحديد نفسه متسائلًا: «هل هذا اسمي؟ وفي اللحظة التي ولدت بها ولد معي؟ هل

يخصني أنا وحدي دون سواي، أم إنه يعود لآخر لا أعرفه وأجهل من يكون؟ لا أتبين ملامح وتفاصيل وجهي الجديدة، هل هذه تعود لي، أعني لسليماني الذي كنت أعرفه منذ زمن طويل، أم لرجل آخر أراه الآن أمامي لأول مرة».

هذه المسافة تفصل أيضًا المسرود لها في قصة «مع صديقته» عن الحكاية التي تضطلع بسردها. تظهر المسرود لها في القصة بوصفها صديقة استراح لها البطل وقرر اصطفاءها لتكون مستمعته وساردة حكايته. غير أن الساردة المختارة سرعان ما تدرك عدم قدرتها على السيطرة على خيوط الحكاية. فسليماني، صاحب الحكاية وبطلها، لا يترك لها فرصة للعب دور السارد المهيمن على السرد. وبدلًا من ذلك يفسح البطل المجال أمام ساردته لتشغل دور السارد المحايد الذي يكتفي بنقل الحكاية وتدوينها، إن صح أن يكون هناك سارد محايد. لا تستطيع الساردة، من هذه الوضعية المُقترحة، أن تقرر أو تحسم أمرًا بخصوص سليماني. إنها، من هذا المنظور، مثل القراء تمامًا، تتخبط في التفسيرات. تصغي لتعرف، لتفهم، لتصوغ صورة ما عنه، صورة تقول لنا، في نهاية المطاف: هذا هو سليماني، أو هكذا هو سليماني. غير أنها غير قادرة على عبور هذه الفجوة التي تفصلها عن بطلها. يظل سليماني، من حيث هو كذلك، غامضًا وملتبسًا ومستعصيًا على الظهور. تقول الساردة: «أدركت بأنها لن تستطيع مجاراته، وقد أيقنت أنه هو من يملك مفتاح السرد ومن يتحكم بسير الشخوص وتحركاتهم داخل نصه، وفرض الأحداث التي يحلم بها فيطرحها من خلال رؤيته ومفهومه واستبعاد من لا يطيقه بسهولة مربكة ودون أن يتسبب بإراقة نقطة دم واحدة». إذن سليماني هو وحده القابض على قانون السرد. سليماني نفسه يحيل حياته على حياة أخرى صنعها الآخرون «حياة يجيدها الآخرون ببراعة». إنه وبتعبيره لا يشبه نفسه في شيء، ولا ينتمي للرجل الذي تعكس المرآة صورته عندما يقف أمام المرآة. فلا سليماني ولا ساردته بمستطيعين الجزم بشيء، وما يسود هو منطق الاحتمال الترجيح وحسب.

حكاية بطلها شخص واحد

يستجيب العمل، من منظور ثانٍ، لمعنى الرواية من حيث الحبكة والسرد. فالقصص، على اختلافها، حكاية بطلها شخص واحد اسمه سليماني. والإلحاح على سرد أحوال مكانية وزمانية مختلفة يغشاها سليماني أو يعانيها

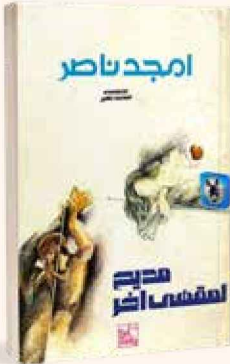
> **تختبر الكاتبة الأردنية جميلة عمايرة أشكالًا مغايرة للكتابة تجمع في متصل واحد الروايةَ بالقصة القصيرةِ، مثلما تختبر وجوهًا متعددة للمعنى وللحقيقة**

كما تشير عناوين وموضوعات القصص: سليماني «في المقهى»، أو «في البترا»، أو «سليماني مع صديقه»، و«مع صديقته»، هو، في النهاية، إلحاح على حال واحدة، حال التشتت والتمزق التي يحياها البطل. يحملنا على هذا الفهم منطق الحكاية العجيبة الذي تنطوي عليه رواية «اسمي سليماني». صحيح أن قصة سليماني ليست قصة عجيبة بالمعنى الذي نعرفه في هذا النوع من الكتابة، ولكنها عجيبة بالمعنى الذي تلحُّ فيه على أحوال مفارقة لبطل يرصدها السرد بعبارات مثل: «ثمة سبب لا يدركه سوى سليماني نفسه» ومن وجهة نظر «سليماني ومفهومه» «الأمر يخص سليماني وحده، ووحده سليماني من يملك تسمية أشيائه». إنه عالم سليماني الخاص والمدهش الذي يقارب في تقلبه تقلب أحوال مغامر في مغامراته العجيبة. وعجيب، من ناحية أخرى، بالمعنى الذي يجرب فيه سليماني، الرجل الآتي من عالم «الأبيض والأسود» كما يسميه، القوة السحرية والخارقة للإنترنت. فسليماني رجل تجاوز سن التقاعد بقليل، يتأمل أحداث حياته وسط تحولات وتطورات تقنية دفعت ذاكرته إلى مقارنة ماضيها المادي البطيء بحاضرها الافتراضي السريع. ماضي الإبرة والخيط، وشنطة المدرسة القماشية، وصندوق البريد الخشبي، في مقابل حاضر الإنترنت الافتراضي، الذي يتصفح سليماني مواقعه العجيبة بضغطة زر واحدة تشبه البساط السحري في مفعولها.

وسواء قرأنا «سليماني» بوصفها مجموعة قصصية أو رواية، فبالإمكان القول: إن السرد في انتظامه وتنافره تهيمن عليه، كما أشرنا، لحظة واحدة هي لحظة تشتت وتفرق؛ ليتخذ السرد، في هذه الحالة، شكل دائرة مركزُها البحث عن الذات. وتصبح كل قصة، بالتالي، بمنزلة مشهد أو حدث تستدعيه الذاكرة بحثًا عن إجابة للسؤال: من أنا؟ أو من أكون؟ هذه المشاهد والأحداث بمنزلة تكثير ومضاعفة لمعاناة واحدة وزمن واحد، معاناة وزمن سليماني.

أمجد ناصر:
الهوَس بالصورة وتمجيد الوحدة

عبدالرحيم الخصار شاعر مغربي



وضع أمجد ناصر قدمه على دَرج الشعر نهاية السبعينيات من دون توجُّس وارتياب. كانت قدمه تعرف إلى أين ستصل؛ لذلك اتسم عمله الشعري الأول «مديح لمقهى آخر» عام ١٩٧٩م بالنضج، فهو يمنح قارئه الإحساس بأن صاحب هذا المديح يملك وعيًا بالكتابة، وخبرةً بجغرافياتها. كأنما كتب الكثير وأخفاه، ليخلص إلى هذه النصوص التي تخففت إلى حد كبير من اضطراب البدايات، بالرغم من أن كاتبها كان في الرابعة والعشرين حين دفع بالكتاب إلى المطبعة. خلا «مديح لمقهى آخر» من النزعات الوجدانية وبكائيات الحب، وانصرف صاحبه إلى ما يخرج عن هذا الإطار. فعوضًا من أن يكتب عن حبيبته سيكتب عن مدينته، وبدلًا من أن يخاطب امرأة سيختار أن يخاطب جبلًا.

اختار أن تكون العتبة نصًّا شعريًّا عدميًّا لقسطنطين كفافيس، يلخّص فيه تجربة الحياة برمتها، لكن بنظرة يائسة ترى الخرابَ مبتدأً ومنتهى لعبور الكائن على هذا الكوكب. وتحت ظلال هذا اليأس سيكتب أمجد ناصر قصيدته التي لا تبشر بشيء، بقدر ما تقف شاهدةً على هذا الوجود الجارح للإنسان. وسيكون المقطع الأول في الكتاب دالًّا على رؤية الشاعر وسبيلًا إلى ما يتحرك في دواخله: «لن أغتصب ملامحي بدعوى التفاؤل/ ولكنّي سأنشر ألواح صدري للطيور/ القادمةِ من البحر، أو الصحراء/ وأنفثُ حزمةً من الدخان الحيّ، وأهدأ». عمومًا يقف الكتاب على هشاشة الكائن وشقائه، والإحساس بالضيق الوجودي، والموت كحقيقة طاغية.

قارئ «مديح لمقهى آخر» سيكتشف أن أمجد ناصر نجا باكرًا من الغيوم التي كانت تملأ سماء القصيدة العربية خلال السبعينيات، وسيتأكد له ذلك مع «منذ جلعاد كان يصعد الجبل» ١٩٨١م، غير أن النبرة الفجائعية ستظل حاضرة: «إنني صالحٌ للعزاء في أيّ وقت/ لا وقتَ يلائم حصادَ القمح/ إلى الشمال من هذه الوحشة». ثمة دائمًا إحساس بالمسافة التي تفصل الشاعر عن المجتمع الذي يعيش فيه، وعن تفكيره الجمعي: «لن أتوهم فتوحاتِ العرب»، هناك تخفف من البطولة الجماعية: «من هنا مرّ شعبي/ عاريًا وضامرًا يسحب خلفه/ نهرًا يابسًا/ وصقورًا كهلة». وبالمقابل ليس هناك انبهار بالعالم الآخر: «لن أعتقد أن باريس مربط خيلنا».

يواصل الشاعر في «منذ جلعاد كان يصعد الجبل» طرح أسئلته، ذات الطابع الوجودي في الغالب؛ إذ يحاول باستمرار إيجاد تفاسير وتأويلات لما يعتمل في ذاته من مشاعر متضاربة. ويصير الجسد المنطلق الأول لهذه الأسئلة: «ما جدوى الأيدي/ بالنسبة لنا نحن الذين/ لا نحسن الرقصَ أو النّحت؟»

سيشرع أمجد ناصر انطلاقًا من هذا العمل في الانتصار لشعرية الأشياء والتفاصيل، عبر التقاطه لعناصر الحياة اليومية القريبة منه، وتوظيفها داخل الشعر: «خذ أيضًا/ حزمة الأوراق الملوَّنة/ فما تزال تصلح لإشعال الحطب/ وأدوات الحلاقة تلك التي على الرفّ/ وسترة الجلد/ وأيضًا زجاجات النبيذ المطمورة في القشّ/ لا تأسَ/ فأزهارك تنبت الآن/ في أصيصٍ آخر».

في «رعاة العزلة» ١٩٨٦م تبدو الذاتية طاغية على معظم النصوص، وحاضرة بالضمائر الثلاثة: المتكلم، والمخاطَب والغائب؛ إذ يعمل الشاعر على تصريف هواجسه وتأملاته بنفس غنائي، في اشتغال على العزلة كثيمةٍ أساس، وذلك عبر

صور شعرية وامضة تتعاقب في جمل وتراكيب لغوية قصيرة. فكرة المنفى تبطِّن قصائد الكتاب، ولذلك تبرير موضوعي، فأغلب هذه القصائد كُتب خلال إقامة الشاعر بنيقوسيا. سيجد القارئ نفسه أمام مشاهد من يوميات الغربة، وسيصغي إلى الشاعر وهو يرفع صوته تمجيدًا للوحدة. الحنين مدخل كبير لقراءة هذا العمل، فثمة عودة صارخة إلى الطفولة والشباب الأول، وإلى تفاصيل الحياة البدوية وطقوسها: «رائحة الحطب القديم/ الحطب المخزَّن في الحظائر/ ما زالت تعبق في ثيابنا(...) الغسيل المحتشد أمام البيوت/ الأولاد المعفَّرون بالتراب/ الشاي المنعنع في المساءات».

حياة جماعية

ويأتي «وصول الغرباء» ١٩٩٠م امتدادًا لتجربة الشاعر في «رعاة العزلة»، غير أن مساحة الحزن في هذا العمل ستكون أكثر شُسوعًا، ومثلما يشي العنوان، فنحن لسنا أمام نصوص ذاتية أو منكفئة على ذاتيتها، بل أمام انعكاس لتجربة حياة جماعية. فالشاعر هنا ينقل لنا، في العديد من النصوص، مشاهدَ من حيوات كائنات يتقاسم معها الأحاسيسَ ذاتها؛ أحاسيس الغربة والحنين والحيرة واللاطمأنينة، أحيانًا يتحدث عنها، وأحيانًا يخاطبها، وأحيانًا أخرى يتقمص أرواحها (غرباء، وأصدقاء، وجيران، وضيوف، ومسافرون، وعازفو أنفاق، وملوك الحيرة...). أما الشكل الذي احتوى هذه التجارب فكان القصيدة الواصفة المليئة بالتفاصيل.

في «سرّ من رآك» ١٩٩٤م جنوح إلى الإيروتيكا، وتفاعل جارف مع العالم الحسّي. سيضيف الشاعر إلى حاسة البصر التي وظفها في أعماله الشعرية السابقة، ذات الطابع المشهدي، حاستين جديدتين هما الشم واللمس. في نص «الرائحة تُذكّر» تحضر الرائحة شكلًا ومضمونًا. فهي ثيمة الكتابة، وهي أيضًا وسيلة لبناء النص واستدراج صور شعرية متعاقبة: «الرائحة تُذكِّر بأعطياتٍ لم يرسلها أحد/ بأسرة في غرق الضحى/ بثياب مخذولة على المشاجب/ بأشعة تنكسر على العضلات/ بهباء يتساقط على المعاصم/ بأنفاس تجرب مسالك جديدة إلى مرتفع الهواء». يمكن أيضا الانتباه إلى توظيف الشاعر لحاسة التذوق: «بحلاوة اللسان/ اكتشفت ملوحةَ المخبوء».

يعود الشاعر في عمله «مرتقى الأنفاس» ١٩٩٧م إلى التاريخ، مستعيدًا لحظة الغروب لمرحلة مشرقة في التاريخ العربي؛ إذ يتقمصّ دور الأمير أبي عبدالله أحيانًا، وأحيانًا يخاطبه، وهو يقف شاهدًا على سقوط غرناطة. هذا العمل الشعري هو نموذج متفرد لكتابة الانهيار. النص ضاجّ بالحنين والرثاء والندم وخطاب الهزيمة والإحساس بالخذلان. وعبر قناتَي السرد والوصف الأثيرتين لديه يضعنا الشاعر أمام صور درامية متعاقبة: «وبيدين سلمتا السيف والمفتاح/ أمسكتَ نايا ورحتَ تجرح أشباحا/ تتكاثر في النعاس (...) هجران راسخ في الطُّرق/ الهواء خاثر/ المصائر تفوّض أمرها/ لمشيئة الأفول».

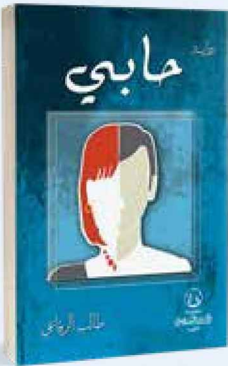

أمجد ناصر

في مجموعته الشعرية «كلّما رأى علامة» -التي كُتبت أواسط التسعينيات وصدرت لاحقًا- يبدو الاحتفاء واضحًا بالقصيدة الشذرية؛ إذ يلمسُ القارئُ هذه الرغبةَ في محاكاة قصيدة الهايكو والتقاطع معها. يُسمي الشاعر أحد نصوص المجموعة «أنفاس الهايكو»، حيث تلتقي أنفاس هذه التجربة الشعرية مع أنفاس المرأة التي يخاطبها الشاعر. النص مركب من عدة قصائد قصيرة تمثلث روحَ الهايكو، عبر اعتمادها على نظام الأسطر الثلاثة في الغالب، والتقشف اللغوي والتكثيف في بناء الصورة، في احتفاء بثيمة واحدة «الأنفاس». غير أن الشاعرَ أخذ معه بلاغته العربية جهة الشرق الأقصى؛ ليمزجها بتجربة أدبية لها خصوصيات مختلفة. فالهايكو نص أدبي يهرب باستمرار من البلاغة، ويقوم على المشهدية الواقعية. وتناغمًا مع «أنفاس الهايكو» تأتي معظم النصوص المتبقية مكثفةً، أقصرها ينتهي في سطر واحد، وأطولها لا يتجاوز الصفحة.

رواية «حابي» للكويتي طالب الرفاعي

التحوّل الجندري بوصفه مغامرة سردية

علي حسن الفواز ناقد عراقي



التنافذ بين الثقافي والجنساني قد يكون مدخلًا لقراءة التمثلات السردية في رواية «حابي» للروائي طالب الرفاعي، الصادرة عن دار ذات السلاسل (الكويت ٢٠١٩م)؛ إذ تفتح هذه القراءة مجالا لمقاربة تحولات الجسد، وتحولات الهوية، وهي موضوعات إشكالية تنطوي على مفارقات وتناقضات، لها أثرها السيميائي في البيئة العربية المثيولوجية، وفي شكل أداء الكائن في إطار تعالقه مع علاماتها، وعبر تمثيله لوجوده ولدلالتها.

تؤسس ثيمة الرواية فعلها السردي على أساس فكرة التحول البيولوجي للجسد من الأنوثة إلى الذكورة، الذي يتحول إلى موضوع نسقي يمسّ ما هو مضمر في اللاوعي الجمعي، ويتجاوز فيه الروائي أدبية النص من شكلانيته إلى دلاليته، وإلى تحوله في التمثّل الأنثروبولوجي، وفي التوصيف الجندري، الذي يثير من حوله أسئلة تخص علاقة هذا التحوّل بهوية الجسد، وبطبيعة الخطاب الذي سيُنتجه، مثلما تخصّ وظيفته التعبيرية عن طبيعة فكرته المقموعة، التي يفقد فيها مركزيته الميتافيزيقية، عبر تقويض رمزيته الوظيفية والعلاماتية في الخطاب، في السياقات الاجتماعية والدينية والقرابية، وفي أن يجعل لعبة السرد مجالًا لتأكيد فعل الهوية المتحولة، وشاهدًا عليها، بوصفها سردية تقوم على تقويض الثابت والنمطي، وكذلك لتقويض فكرة السلطة التي ينطوي عليها الجسد، ولا سيما أن العقل العربي، والمركز السلطوي/ المؤسسي يتحركان وفق مركزية ذكورية الجسد؛ تلك التي تجعل من لعبة التحوّل الجندري الذي يتعرض له الجسد نظيرًا لفعل تقويض مركز التفكير والسلطة، وهو ما يجعل البطل/ البطلة متورطًا في لعبة تقويض أنطولوجي، ومندفعًا نحو خيار يقوم على فكرة الإشباع الرمزي للجسد، وعلى تحدٍّ فاضح للسياق، الذي يطرده من بيت الأب أولًا، ومن البلاد ثانيًا، حيث يفكر في الهروب إلى الولايات المتحدة، بوصفها بيئة تتقبل لعبة تداول (التهرّب النسقي) كما يسميه النقاد الثقافيون، وعلى أساس خلخلة ثنائية الفحولة والأنوثة من خلال خلخلة سياقات التعبير عنهما في المجتمع والعائلة واللغة.

العنونة وأسطرة التحوّل

السردية الواقعية التي اعتاد الروائي طالب الرفاعي الكتابة بها في رواياته السابقة، لم تمنعه المغامرة بالتجريب في التعاطي مع الواقع، ومع معالجة إشكالاته الخبيئة برؤية نقدية، وبمقاربة تقوم على توظيف «علموية» السرد؛ إذ يتحول موضوع علمي طبيعي يخصّ التعقّد الجيني والهرموني إلى موضوع سردي له أقنعته الاجتماعية والنفسية، لكنه في هذا السياق يجعل منه فضاء أكثر انغمارًا في الواقع، وعبر الكشف عن شخصيات مأزقية كما يسميها محمد بوعزة، تلك التي تحمل معها تشوهات عميقة، جنسية ونفسية، ورمزية، وأن اعترافها بهذا التشوه لا يعني نزوعها للتطهير، بقدر ما يعني ذهابها

نحو تعرية تورطها بالمأزق التابوي، حيث يفقد الجسد الموصوف جندريًّا واجتماعيًّا صفته الإشهارية/ السياقية، ليتقنّع بتوصيفٍ نسقي مضمر من الصعب القبول بتحوله في السياق الاجتماعي والعائلي.

عنونة الرواية تأخذ من أسطورة الآلهة المصرية القديمة شفرتها في التعبير عن الفكرة المقدسة للكائن الخنثي، الذي يحتفظ بطاقة الأنوثة والذكورة، كنظير لطاقة الماء في النيل، ولطاقة الشمس في نظم العبادة المصرية، التي تتجوهر حول فكرة الإخصاب المقدس، أي الإخصاب الذاتي.

فضاء العنونة هو أفق للاحتمال الذي يتعالق فيه الجندري بالأسطوري، مثلما هو إضاءة لمجال تسريد الأحداث في الرواية، وللتعبير عن مأزق الشخصية المتحولة، وعن طبيعة علاقتها مع ذاتها في الجسد أو في الهوية، أو حتى في الميل والإحساس الرغبوي إزاء الآخر«أكونُ وحدي في البيت، فأسرع أغلق باب الحمام، أقف عارية أمام المرآة أنظر إلى جسدي، كأني أطلب من جسدي أن ينطق؛ ليُعينني على معرفة نفسي؛ هل أنا فتاة أم ولد؟»

الإحساس الرغبوي تجسده العلاقة الحميمة مع «جوى» التي تشاطرها/ تشاطره الاغتراب الوجودي، ليس بوصفها شخصية مرآوية فحسب، بل بوصفها شخصية «نسقية» تتبدى عبرها تلك العلاقة، في مُضمرها، وفي طبيعة الاستيهام الذي تعيشه/ يعيشه معها أولًا، وفيما يُهدد الشخصيتين وجوديًّا من محوٍ وطرد ورفض ثانيًا، تتمثّل من خلاله صورة «الشخصية المأزقية» في الرواية، بوصفها شخصية متحولة ومتشظية وغير خاضعة للسياق، وأنّ وظيفتها تشكّل فضاء سرديًّا مجاورًا، تتبدى إحالاته -تأويل التحول، وتأويل الاغتراب- من خلال تأويل التشوّه الجيني الذي تعانيه بوصفه تشوّهًا اجتماعيًّا وثقافيًّا ونفسيًّا، أو من خلال إحالته إلى قناع لتمثيل مستوى من مستويات الصراع الوجودي في مجتمع تقليدي، له مهيمناته وعلاماته، ونقائضه، التي يصطنع لها الروائي مسارًا دلاليًّا، عبر ظائف ضدية لتلك العلاقة الشائهة والطاردة بينهما، أو في علاقة «ريّان» مع الأب والأم والشقيقات والعمّة والمؤسسة الاجتماعية، التي تُفضي سيميائيًّا إلى التعبير عن موقف مركّب، يستكنه ما يعنيه ذلك التحول من مغامرة تستدعي الاعتراف بصورة «المسخ» كما يسميه الأب، أو عبر ما يعيشه من غربة داخلية، تستدعي البحث عن حيلٍ سردية


طالب الرفاعي

للراوي الداخلي لتمريرها، عبر «الكتابة» بوصفها ممارسة رمزية يهجس بها الصوت الداخلي، أو عبر الاستسلام للتحوّل في نهاية الرواية «أشعر كأن طعما مُرًّا بفمي، قدري أن أبقى حابي»؛ إذ يعيش رعبَ اللاعترافِ، مثلما يعيش رعب ثنائية اللذة الهاربة والمؤسطرة في استيهامات فكرة الخصب، مقابل عدم اكتمال الذكورة، وفقدان القدرة على الإنجاب، وهي لعنة شرقية ينفتح تأويلها سيميائيًّا على عطب الجسد، وعطب الخطاب، وعطب الحرية ذاتها، ومن ثم فقدان القدرة على تشييد أية شبكة دلالية تتجاوز ما هو جندري في الجسد، وفي اللغة.

القراءة بوصفها نقدًا ثقافيًّا

تمثُّل فعل القراءة الثقافية للرواية يضعنا أمام تعالقات تربط بين المجال السردي والمجال النفسي، أو بين التمثيل السردي والتمثيل السيميائي، وهذا الترابط يُعطي للقراءة حافزًا للكشف عن مظاهر النسق المكبوت/ المضمر في البيئة الاجتماعية، إن كان كبتًا أنثويًّا أو ذكوريًّا، أو إن كان تعبيرًا عن سردنة افتراضية لفكرة الخضوع لمركزيات الأفكار الكبرى؛ تلك التي تخصّ الجسد، والجماعة والهوية بوصفها تشوهات يقرّها المجتمع، لكن يرفضها الجسد، أو تقبلها الجماعة/ العائلة/ المؤسسة، لكن يرفضها الفرد، وأنّ أية عملية للتحول التي يمارسها الجسد بوصفه «ذاتًا» وكتسريب نسقي لرغبة ذلك الجسد، الذي سيجد عنتًا ورفضًا من النسق الكلي الذي يصنعه ويحميه المجتمع.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com

«مستر نون»... لنجوى بركات
الغياب من دائرة العنف

لقاء موسى الساعدي ناقدة عراقية



كانت مفارقة ملحوظة أن صاحبة «محترف كيف تكتب روايـة؟» الأشهر على الصعيد العربي، الذي أنتج ٢٣ روايةً منذ تأسيسه؛ لم تكتب رواية منذ صدور روايتها الأخيرة «لغة السر» عام ٢٠٠٤م، ربما تكون في روايتها الجديدة «مستر نون» قد قدمت إجابة على لسان الشخصية الرئيسة مستر نون «إلى أن تيقن من كون الكلام كله فقد صلابته وبلي وتهلهل، فأضحى يسيل على يديه كالشمع الذائب، وصار يحرق، ويصفع، ويرفس. كره السيد نون الكتابة، وقرر ألا يعود إليها إلا في زمن مختلف، لكن الزمن تلكأ، وهو ما عاد يتذمر إلا مما يقرأ ويسمع ويلاك ويتكرر» (مستر نون: ص٣٠).

كما وضعت نجوى بركات مقولة لصمويل بيكيت في الصفحة الأولى قبل الشروع في الرواية، تشير إلى أسباب صمتها الطويل. العبارة هي: «قادتني الكتابة إلى الصمت». غير أني لم أقتنع يومًا أن سكوت نجوى كان بسبب التعب وحده، وكنت أحسب أن نجوى تنصت لذاتها وتسألها: ماذا بعد «لغة السر»؟ تلك الرواية التي وصلت فيها نجوى إلى القمة في الخيال واللغة والبناء الروائي المتين. كان للغة العربية فيها مكانة عظيمة؛ لذا يقول الناقد محمد بـرادة في قـراءة (نشرتها صحيفة الحياة) لـروايـة «لغة السر»: إنها اخترقت العصور وإن اللغة والحروف العربية احتلت بكل رموزها وعلومها مكانة أساسية تتجلى من خلال منظورين: المنظور الماضوي يعتبرها موروثًا مقدسًا يحتوي الحاضر والماضي والمستقبل، وتكفي الاستعانة بالكشف والحلول لاكتناه أسرارها وذخائرها. ومنظور يعتبر اللغة اصطلاحًا؛ أي من صنع الإنسان، ومن ثَمَّ هو بحاجة إلى الابتكار والإضافات لتكون أداة للنفاذ إلى عمق الأشياء والوجود».

واللـغـة هنا لا تعني الـحـروف والـقـواعـد فقط هي طريقة التفكير باللغة، هي رؤيتنا للعالم ولأنفسنا، للماضي والحاضر، لذلك الصراع بين قيم الحياة الحديثة والماضوية التي تحكم حياتنا وتجرنا لأعماق قصص التاريخ العقيمة، هذا الصراع الذي أضحى حلقة مفرغة تدور فيه الناس أجيالًا بعد أخرى دون جدوى.

حملت نجـوى فـي «لـغـة الـسـر» مسؤولية التغيير على عاتق الخواص، وأهل المعرفة الذين بتخلِّيهم عن دورهم ضاع الطريق وانحرفت المسارات إلى هاوية عميقة ومظلمة. «لغة السر» كانت قراءة لمتاهات الماضي التي جرَّت هذه البلاد إليها وعاقت تقدمها. ثم تأتي رواية «مستر نـون» (دار الآداب) للروائية نجوى بركات لتقدم قراءة للحاضر بعد أحـداث ما يعرف بالربيع العربي، حكاية العنف الذي يتشكل في حياتنا طبقات تتراكم بعضها فوق بعض، لتلد كائنات مشوهة تكافح مسخًا يلبس ثوب الطائفية والعدوانية، والصراع السياسي، والأيديولوجي، لا فكاك منه، يلتهم المدينة تلو الأخـرى... رواية «مستر نون» تقدم سؤالًا عن معنى الحياة في مصح عقلي، معنى أن يخضع الإنسان للجميع ويتحكم كل الناس في مفردات حياته من دون أن تكون له إرادة في تغيير ذلك، معنى أن يكون الإنسان العارف عاجزًا وغير مؤثر، بل يتحول إلى كرة

يتقاذفها الجميع ويحقق الجميع أهدافًا في مرماه. مستر نون بطل الرواية نزيل مصح عقلي يعاني مرض الفصام، رغم أن النص لم يشر إلى الفصام صراحة، إنما تمكنت الكاتبة من إيصال القارئ لهذا الاستنتاج عبر وصف ما يمر به مستر نون من أعراض وهلاوس، كانت جزءًا من أحداث الرواية وبعضها محركة للأحداث.

حبكة الرواية تتداخل في شكل طبقات تكشف إحداها الأخرى، من خلال تقنية أقرب إلى فكرة الدمية الروسية «الماتريوشكا»؛ كل دمية تقدم صورة لتكتشف لاحقًا أن هناك صورة أخرى مخبَّأة داخلها، هذه التقنية تعتمد على فرادة الصانع الذي يصنع الدمية والذي يكتب الرواية بهذه الطريقة؛ لأن إتقانها أمر ليس بالهين حيال رسم ردود أفعال الناس المتباينة تجاه الأحداث نفسها، والضغوط نفسها، والمصاعب.

عبر هذه التقنية قدمت نجوى بركات شخصية مستر نون وعلاقتها بمحيطها، ورسمت البعد النفسي والسلوكي للشخصية بما لا يترك مساحة للملل، فظلت الكاتبة تحتفظ بخيط الإثارة وهي تنتقل بين الخاص والعام.

الصورة الأولى للعنف

الصورة الأولى للعنف الذي تلقاه مستر نون كان في محيطه العائلي؛ الأسرة والأم ثريا التي تمجد القوة وتفضل عليه أخاه الأكبر، مارست عليه كل أنواع الإهمال والرفض في سلسلة من التعذيب النفسي المستمر الذي يهز كيان طفل يرنو إلى اهتمام أمه، ويبذل جهدًا مضاعفًا لإثارة إعجابها. «يأتي الأولاد بحسب قصص أمهاتهم عنهم. تحمل الأم ولدها خرافته زادًا، وترسله في الأرض، ممتلئًا بنفسه، أو ناقصًا منقوصًا إلى أبده. أخي سائد جاء محمولًا برواية أخبرته أنه مميز ومقدر له أن يلمع، وأنه الأذكى والأجمل. وجئت أنا عنوة، دونما رغبة، رقمًا زائدًا بعد أن تشبثت ببطنها ورفضت أن أنزل».

حملت طفولة مستر نون شتى أشكال الإهمال والألم؛ من الأم غير المبالية بوجوده إلى موت الأب انتحارًا أمام عيني الطفل، الذي كان يرى في أبيه ملاذًا من إهمال الأم المتعمد. ابتلعت الحرب الأب إثر تعرضه لصدمة موت الأطفال أمام عينيه وفي مستشفاه، بعد أن حقنتهم الممرضة المرعوبة من أحداث الحرب بجرعة مخدر زائدة، فغاب الأب منتحرًا أمام عيني مستر نون

حبكة الرواية تتداخل في شكل طبقات تكشف إحداها الأخرى، من خلال تقنية أقرب إلى فكرة الدمية الروسية «الماتريوشكا»؛ كل دمية تقدم صورة لتكتشف لاحقًا أن هناك صورة أخرى مخبأة داخلها

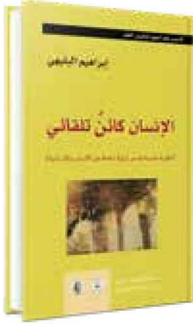
الطفل، وكانت آخر كلماته قبل الانتحار «لقمان»، ولقمان هو أمير الحرب الذي تسبب في موت الأطفال، لقمان هذا لم يزل يطارد مستر نون حتى بعد الحرب الأهلية ليظهر بطل إحدى رواياته، ثم يتحول إلى حقيقة في هلوسات مستر نون في المصح النفسي، ثم لقمان الثالث المقاتل المتقاعد الذي التقاه مستر نون في محل الإنترنت في برج حمود.

لقمان في هذه الرواية يمثِّل صورة العنف الخارجي، العالم الآخر الذي لا يستطيع مستر نون الانتماء إليه أو مواجهته، عالم صفقات الموت، والتربح باستعباد البشر، ومظاهر الثراء الفارغة، والعواطف الباردة والمجلدة. العالم الذي يرتبط بالواقع وشخوصه التي حاول مستر نون الهرب منها، لكنها ظلت تطارده ولم يتمكن من الإفلات من مخالبها حتى في عزلته في المصح. لقمان هو الحقيقة التي تحرك العلم بالموت، وتحكمه بالدمار، ومستر نون يحاول الهرب منه وخلق عالم آخر بالكتابة تارة وبالوهم تارة أخرى، لكنه يظل محكومًا باشتراطات عالم لقمان مهما حاول الهرب منه.

آخر محاولة للانتماء لقلب يحتويه كانت شايغا النيبالية التي اختارته وأحبَّتْه رغم ضعفه، مزجت بين ضعفيهما ليكون الحب القوة التي جمعتهما معًا، لكنها تموت بعد أن رمى بها مالك الملهى الذي كانت تعمل فيه من شرفة شقة مستر نون، فحلقت وغابت وتركته وحيدًا مرة أخرى.

عالم لقمان حول عالم مستر نون وكل من لا يريد أن يدخل دائرة العنف والموت أو الحرب، إلى ماء وملح، عالم من أُجاج يغمر الناس بجفافه، ويبتلع بالموت الهاربين من حروبه في البحر غرقًا، وغيابًا كموت عائلة زميلة مستر نون في المصح مريم الحلبية التي لم تحتمل فراقهم، فانتحرت وغابت أمام عينَيْ مستر نون.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com

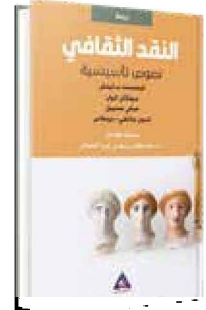


الكتاب: الإنسان كائن تلقائي.

المؤلف: إبراهيم البليهي.

الناشر: دار الروافد الثقافية- ودار ابن النديم.

يتطلع المفكر إبراهيم البليهي إلى تنمية التفكير العلمي، وتشجيع التحليل بدلًا من التلقين، والإبداع بدلًا من الاتباع، والدراية بدلًا من الرواية، والحوار بدلًا من الإلزام بحد السيف، واحترام الرأي الآخر، وتأكيد لغة الحوار بين الثقافات والحضارات على أساس من الاحترام المتبادل والنِّدِّيَّة. ويؤكد البليهي من خلال كتابه هذا أن الإنسان كائن تلقائي وأن طاقاته تتجه مع اتجاه اهتمامه العفوي وليس مع الاهتمام القسري.



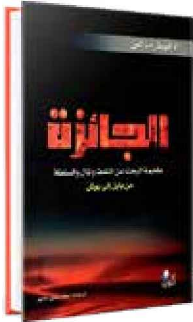
الكتاب: النقد الثقافي: نصوص تأسيسية.

المؤلف: فينسنت ب. ليتش- جوناثان كولر- ميلي ستيبل- فدوى مالطي- دوجلاس.

المترجم: د. مصطفى بيومي.

الناشر: دار الفنون والآداب- بغداد.

لا يرغب الدكتور مصطفى بيومي في الوقوف بين القارئ وتلك النصوص بمحتوياتها لإقناعه بالمعرفة المتصلة بهذا الحقل الجديد موجهًا إياه وإياها إلى نوع معين من التفسير أو حالة أنيقة دقيقة من التأويل، قائلًا: إن المترجم فيما أظن يمارس حالة من التأويل السلبي للنصوص، فهو ينقل بعد فهم وتعرف وكشف، أقول: ينقل فقط، لكنه لا يستطيع أن يكتب ما يراه في تلك النصوص أو أن يشير إلى اختلافه معها، ولهذا فإنني أطمح مثلك في أن أرى وأن أختلف وأن أضع تلك النصوص موضع الفحص والدرس والمساءلة.



الكتاب: الجائزة - ملحمة البحث عن النفط والمال والسلطة من بابل إلى بوش.

المؤلف: دانييل يرغن. المترجم: حسام الدين حضور.

الناشر: دار التكوين – دمشق.

هذا الكتاب يمثل تاريخًا للقرن العشرين مثلما هو لصناع النفط؛ حيث تظهر فيه حلبة هائلة الاتساع من حفر البئر الأولى في بنسلفانيا عبر حربين عالميتين إلى الغزو العراقي للكويت وعملية عاصفة الصحراء. إنه العمل التام، في موضوع النفط ومساهمة مهمة لفهم عصرنا وكشف عن مصالح الشركات ونزعاتها، ودور الخدع الحربية والسياسة وسوء التقديرات وسخريات الأقدار. هذا ويعد دانييل يرغن مرجعًا في القضايا الدولية وتجارة النفط.



الكتاب: كوكو شانيل، الأسطورة والحياة.

المؤلف: جوستين بيكاردي.

الناشر: دار الخيال- بيروت.

عرفها الناس بكونها أطلقت في العشرينيات من القرن الماضي أول عطر لها، وقدمت للعالم الطقم الأسود والفساتين السوداء القصيرة، مع التركيز على جعل ملابس النساء أكثر راحة، مع لمسة خاصة تفيض أناقة. تعد «كوكو شانيل» أيقونة الموضة والأناقة في عصرنا، رسمت خطًّا واتجاهًا جديدًا في عالم الأزياء، وأسَّست إمبراطورية التصاميم الراقية، وقد حيكت حول كوكو شانيل الكثير من الأسرار والأساطير. وتسعى المؤلفة إلى الكشف عن أسرار حياة مصممة الأزياء الشهيرة التي أدخلت «البساطة الراقية» إلى عالم الأزياء.

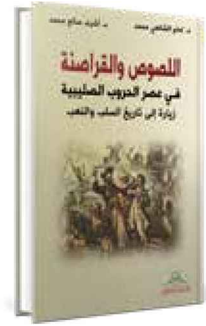


الكتاب: المرأة التي تجلب المطر.

المؤلف: إلينيد غراميش. **المترجم: عبدالرحيم يوسف.**

الناشر: دار صفصافة.

في كتابها «المرأة التي تجلب المطر»، تأخذنا «إلينيد غراميش» في رحلة لاكتشاف اليابان؛ وبالتحديد جزيرة هوكايدو في شمال الأرخبيل الياباني، تتعرف الكاتبة خطوة بعد خطوة إلى اليابانيين ثم تتعلم لغتهم، وترتحل بنا بين طبيعة الجزيرة وتاريخها وثقافتها. وعبر إقامتها في اليابان تحاول الفائزة بجائزة الكتابة الجديدة في «ويلز» تلمُّس طريقها لفهم الحكمة الكامنة في ثقافة تلك البلاد، ورؤية العالم المتجسدة في اللغة اليابانية وتعبيرها المكتوب.

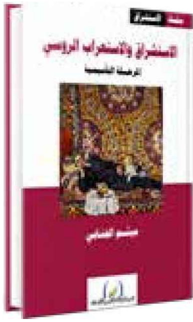


الكتاب: اللصوص والقراصنة في عصر الحروب الصليبية.

المؤلفان: إمام محمد- أشرف صالح.

الناشر: دار الانتشار العربي- بيروت.

يهدف هذا الكتاب إلى إلقاء الضوء على هذا العالم الخفي ويقصد باللصوص، قطاع الطرق في البر، ويقصد بالقراصنة لصوص البحر الذين لم تبخل المصادر التاريخية المعاصرة للحروب الصليبية بالحديث عنهم باستفاضة كدليل قوي على كثرتهم في ذلك العصر. وتعد حقبة الحروب الصليبية من أهم الحقب التاريخية في العصور الوسطى، ومن الظواهر التي تدعو إلى الانتباه في هذه الحقبة كثرة انتشار اللصوص والقراصنة.

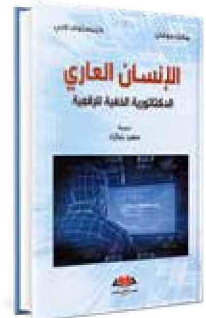


الكتاب: الاستشراق والاستعراب الروسي.

المؤلف: ميثم الجنابي.

الناشر: دار المركز الأكاديمي للأبحاث (العراق- كندا).

إن المهمة الأساسية لهذا الكتاب، كما يقول المؤلف، تقوم على تتبع التطور التاريخي والثقافي والمعرفي والمنهجي للاستشراق الروسي عامة، والدراسات الإسلامية والاستعراب خاصة. والاهتمام في الكتاب موجَّه أساسًا لما سمَّاه المؤلف بالمرحلة التأسيسية، «على أمل استكماله لاحقًا بكتاب ثانٍ هذا العام، أتناول فيه تحليل مختلف إنجازات الاستشراق والاستعراب في المرحلة السوفييتية وحتى اليوم». يميز الاستشراق الروسي خصائص ذاتية: تجعله يختلف اختلافًا كبيرًا عن مثيله الأوربي. ومن بين أهم هذه الخصائص تجدر الإشارة إلى اثنتين منها؛ الأولى وهي أن روسيا في مجرى توسعها وتطورها تحولت إلى دولة أوربية-آسيوية، والثانية اشتراك الشعوب الآسيوية في علم الاستشراق نفسه، مما أدى إلى صنع سبيكة قوية تتوحد فيها الرؤية الروسية وتقاليدها الثقافية بالتقاليد الثقافية للشعوب الآسيوية.



الكتاب: الإنسان العاري، الدكتاتورية الخفية للرقمية.

المؤلف: مارك دوغان- كريستوف لابي. **المترجم: سعيد بنكراد.**

الناشر: المركز الثقافي للأبحاث – المغرب.

مضمون هذا الكتاب لن يروق بعض الفايسبوكيين؛ لأنه يعري حقيقتهم، يضيف السيميائي المغربي، «لن يعجب هذا الكتاب الجالية المغربية القاطنة في الفايسبوك، على تعبير أحدهم، فهو يقلقهم ويشكك في نمط حياتي اعتقدوا أنه هو النمط الوحيد في الوجود. ولكنه تنبيه أيضًا إلى أن الحياة ليست في الصور...». التعريف الذي يقدّمه المؤلفان للإنسان العاري في العصر الرقمي السائد هو أنه يُختَزَل في مجرّد «مستهلك ومنتج للمعطيات» التي يمكن استخدامها في العديد من المشارب التي تمتد من التسويق والتجارة إلى الأمن والدفاع.



نجيب الخنيزي
كاتب سعودي

الهوية في زمن العولمة

الحركة العامة الرامية إلى إزالة الحواجز بين المجتمعات «العولمة» مصحوبة باحتدام وتأجيج الهويات الخاصة سواء كانت عقائدية أو قومية أو إثنية... وتتطلب تباينات تلك الظواهر العقلانية الاستيهامية في الوقت نفسه أن نتفهم بقدر أكبر دوافع العولمة ونقيضها المتمثل في الاحتماء بالهوية من كتاب جان فرانسوا بايار «أوهام الهوية».

الهوية هي وجود وماهية غير أنها لا تمثل جوهرًا ثابتًا ومتعاليًا على الزمان والمكان، بل حال متحركة ومتداخلة، إنها «صيرورة» بالمعنى المجازي والتاريخي الذي يتيح تضمينها إشكاليات وأزمات هي لازمة لها، والهوية من حيث هي كذلك، هو ذلك الكل من العلاقات والصلات (الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والأخلاقية والثقافية) وهي ترتبط باللغة والتاريخ والمصير الواحد والمصالح المشتركة، والمحددة بأبعادها وعلاقاتها التي تتمثل في علاقة الأنا (الذات) بالأنا، وعلاقة الأنا بالواقع (العمل، المعرفة، الأفكار) في سيرورته، وعلاقة الأنا بالآخر، غير أن هذه الأبعاد ليست انشطارات منعزلة بل تحكمها علاقة جدلية مترابطة ومتحركة.

الاحتكاك الأول أو الصدمة الحضارية التي مثلها الغرب (في عصوره الحديثة) إزاء الهوية العربية المنكسرة تمثل في احتلال نابليون لمصر في أواخر القرن الثامن عشر، وبداية الاتصال بالغرب عن طريق البعثات التعليمية والإرساليات التبشيرية المسيحية، ثم السيطرة الاستعمارية (الكولينيالية) الغربية على تركة الرجل المريض المتمثل في الخلافة العثمانية، بعد إفشال وإجهاض إقامة الدولة العربية الكبرى، وهو ما شكل عامل تحدٍّ خطير، وحفز الهوية العربية-الإسلامية المنهكة والسقيمة والمتوترة بفعل قرون من الجمود والتخلف الذي ساد المجتمعات العربية-الإسلامية، في ذات الوقت الذي استيقظت فيه أوربا من سباتها، وولجت عصر النهضة (القرن السادس عشر) وفكر الأنوار والثورات وخصوصًا الثورة الفرنسية (القرن الثامن عشر) والثورة الصناعية في بريطانيا (القرن التاسع عشر) وما أعقبها من تحولات اجتماعية وسياسية عميقة، إزاء هذا الوفد الجديد والقوي والمتحكم الذي هو الغرب فإن الهوية العربية- الإسلامية المرتبكة والحائرة اتخذت ثلاثة توجهات وَسَمَتْ ما سُمِّيَ بعصر النهضة العربية.

الاتجاه الأول هو الممانعة والرفض عبر الانكفاء على مفهوم محدد وثابت لهوية (القومية والدين) قائمة تستحضر الماضي التليد باعتباره المستقبل المنشود حيث يكون الحاضر هو المستقبل الماضي كردٍّ فِعلٍ استيهاميٍّ دفاعيٍّ وارتكاسيٍّ إزاء الانتهاكات والسيطرة والاستلاب الذي مارسه الآخر المتمثل في الأجنبي، المستعمر الأوربي، المسيحي الملحد، المنتصر، المتفوق، المتعالي، المدنِّس، هذه الصور المتداخلة والمتناقضة للآخر تمثلت في أعمال وكتابات وأطروحات العديد من رجالات عصر النهضة. وقد عبر جمال الدين الأفغاني رغم كتاباته التنويرية عن هذه الهواجس حيث نادى بضرورة قيام «الجامعة الإسلامية» كردٍّ على محاولات السيطرة والهيمنة الاستعمارية الغربية التي عَدَّها الخطر الرئيس والمباشر.

الاتجاه الثاني تمثل في السعي للمواءمة ما بين الأنا والآخر وقد عبر عنها رفاعة الطهطاوي ومحمد عبده وذلك من خلال المصالحة بين الدين (الأنا- نحن) والعلم (الآخر) ونادى محمد عبده بالدولة المدنية في كتابه «الإسلام بين العلم والمدنية»، في حين رفض علي عبدالرازق الدعوة إلى إحياء الخلافة وأكَّدَ على مدنية الدولة في الإسلام وذلك

في كتابه «أصول الحكم في الإسلام»، وناهض عبدالرحمن الكواكبي انطلاقًا من «الأنا» العروبية «أي عمومية إسلامية» استبدادية، والجدير بالذكر أن من ذكرت كلهم رجال دين (أزهريون) كبار.

الاندماج في الآخر

الاتجاه الثالث دعا إلى الاندماج الكلي أو الجزئي في الآخر وتمثل ثقافته وحضارته باعتبارها ظاهرة إنسانية شاملة (فرح أنطوان وسلامة موسى) أو من خلال الاحتكام إلى العقل والعقلانية وتوطينها ضمن مكونات الهوية الوطنية باعتبارها ظاهرة محايدة توجد في الحضارات والمجتمعات الحية كافة (طه حسين). إذًا إزاء الآخر نشطت هويات مفترضة مشرقية وعربية وإسلامية ووطنية تعايشت وتساكنت مع هويات فرعية (ثاوية) قوية تمثلت في الهويات الإثنية والقبلية والدينية والطائفية والمذهبية، وتصدرت ثنائية العروبة والإسلام في تحديد هوية السكان العرب، حيث أخذ القوميون العرب والإسلاميون يسبغون مواصفات ثابتة هي أصل وجوهر مثل العروبة أولًا، وأن العرب مادة الإسلام، أو الإسلام أولًا وأن الإسلام روح العروبة، وفي الواقع إن الصراع حول الماضي في حقيقته هو صراع حول الحاضر والمستقبل، أي حاضر ومستقبل نريد؟

وأخذت تتصدر الثنائيات والمقابلات المصطنعة ما بين الأصالة والمعاصرة، القديم والجديد، الخصوصية والكونية، النقل والعقل، وبين هذا وذاك عُدَّ الغرب (الاستعماري) مصدرَ كل الشرور التي عاينها الشرق والعرب والمسلمون، وهذا صحيح جزئيًّا، غير أنه لم يجر في المقابل الالتفات إلى الواقع المزري (التخلف والجهل والأمية والفقر والاستبداد) الذي ساد المجتمعات العربية-الإسلامية قرونًا عدة، كما غاب أو غُيِّبَ الجوهري والأساسي في الحضارة الغربية وهو تقديمها للهوية السياسية على ما عداها من هويات فرعية، حيث أقامت رابطة وهوية جديدة على أساس مفهوم الدولة - الأمة المستند إلى المبادئ الدستورية والقانونية (العقد الاجتماعي) والتميز والفصل بين المجالين الديني والمدني، والتأكيد على مفهوم المواطنة المتساوية في الحقوق والواجبات، وترسيخ منظمات ومؤسسات المجتمع المدني التي تستوعب وتحترم المكونات (الهويات) الفرعية الأُخَر كافة.



واجه المشروع النهضوي العربي طريقًا مسدودًا، وأُجْهِضَ، وبالتالي لم يتسنَّ لمشاريع الإصلاح ولقيم الحرية والعقلانية والتنوير والتقدم أن ترسخ وجودها



إننا في سياق زمن يتسم بكونية الثقافة وعالميتها، ومع أن هذه العملية منجز إنساني حقيقي لا يمكن تجاهله فضلًا عن العجز عن مواجهته، فلا بد هنا من الإشارة إلى الجوانب المتناقضة لهذه العملية خصوصًا في عصر العولمة حيث يتم ذلك على حساب تهجين وتطويع واستتباع الهويات والثقافات الوطنية الأخرى، وتمييع خصائصها ومقوماتها لصالح ثقافة استهلاكية سائدة يجري استنباتها عن طريق استخدام معطيات الثورة العلمية- التكنولوجية خصوصًا في مجال الاتصال والتوصيل، وتجري عملية تجنيس وإعادة صياغة للتفكير والسلوك والمفاهيم والذائقة ونمط الحياة والمعيشة بما يتناسب مع مصالح مراكز التحكم والسيطرة الاقتصادية والسياسية والعسكرية والثقافية بكل ما يتضمن تلك الثقافة الاستهلاكية من استلاب وتغريب وتهميش للهويات المختلفة.

تشظي الهوية

واجه المشروع النهضوي العربي (منذ بداياته في منتصف القرن التاسع عشر) بتياراته وروافده المختلفة رغم الجهود والإسهامات المميزة لرجال النهضة وفكر التنوير طريقًا مسدودًا، وأُجْهِضَ، وبالتالي لم يتسنَّ لمشاريع الإصلاح (الفكري- السياسي) ولقيم الحرية والعقلانية والتنوير والتقدم أن ترسخ وجودها، في ظل عوائق وعقبات موضوعية وذاتية تمثلت في بنية اجتماعية أبوية (بطريركية) متخلفة، وفي الهيمنة الاستعمارية، وطبيعة الأنظمة العربية التابعة لها، ومحدودية مستوى التطور الاقتصادي والاجتماعي والثقافي، وهو ما وسم تلك المشاريع بالعجز عن توليد نسق من المفاهيم والمقولات الجديدة التي تستجيب لخصائص وظروف تشكل وتطور المجتمعات العربية.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com



جلطات خفيفة وعابرة تتمشى فوق رؤوسنا

فهد العتيق روائي وقاص سعودي

كنت أتمشى في شوارع شمال الرياض وحيدًا، كانت السيارة تسير بهدوء وكأنها تقودني وتختار لي شوارع ومقاهي الذكريات الجميلة. وكانت نجاة الصغيرة تغني من الإذاعة عيون القلب سهرانة، حتى وصلني اتصال يقول لي: إنه أصيب بجلطة عابرة وخفيفة، وإنه الآن في المستشفى. غيرت الطريق وأنا في حال من القلق والأسئلة المعلقة بلا إجابات واضحة، كنت أفكر في كلمة (عابرة).. وماذا تعني، كلمة: عابرة لا تتكرر كثيرًا، أسمع أحيانًا عبارة: عابرة للقارات مثلًا. وبدأت أشعر أن الجلطات الخفيفة والحديثة تتجول الآن في الأجواء فوق رؤوسنا ونحن لا نعلم.



وصلت إلى المستشفى وبقيت معه في الغرفة حوالي الساعة حتى أفاق. نظر في وجهي بابتسامة صغيرة وهادئة، ثم سألني باستغراب: كيف عرفت أنني هنا؟ لم أجد إجابة. قلت له: كيف حالك؟ قال: أنا متعب وأريد أن أخرج من هنا. في هذه اللحظة دخلت الممرضة وأخذته وهو على سريره لعمل الأشعة، وبعد عودته تمشينا أنا وهو على أقدامنا في الممرات، كان يبحث عن باب للخروج من المستشفى ولم يجده حتى تعب فعاد إلى الغرفة محبطًا. بقي في سريره حوالي نصف الساعة يلعب في جواله ثم نام. في هذا الوقت حضر الطبيب مع الممرضة التي أخذت قياس الضغط والحرارة. سألتُ الطبيب عن الحالة. قال لي: جلطة حديثة وعابرة. وأضاف: الوضع الآن مستقر وسوف نعطيه علاجًا لتنظيم دقات القلب، وهنا عادت نبرة صوت نجاة تتردد في رأسي عن عيون القلب. سألت الطبيب عن المقصود بجلطة حديثة وعابرة. قال: هذا يعني أنها ليست قديمة وليست متوقفة وهذا يعني إمكانية علاجها.

آخر الليل تركته في المستشفى نائمًا، وتوجهت بسيارتي إلى البيت، يصحبني إحساس حاد أن الجلطات الخفيفة والعابرة صارت مثل كائنات حية تتمشى في زماننا ومكاننا بطريقة حديثة وبأريحية تامة، صارت تتجول فوق رؤوسنا مثل العصافير أو البعوض، شيء يريد أن يتمشى في دمائنا، يقطف الأرواح والأجساد ويحيلها إلى شيء تالف مثل خردة.

استمرت حالة الحياد والقلق والأسئلة المعلقة، وأظن أنني نمت في الطريق، وصلت شارع أنس بن مالك الواسع والمزدحم والقريب من بيتي. لكني ذهلت لمنظر الناس وهم يوقفون سياراتهم على جنبات الشارع ويتطلعون في السماء باهتمام وكأنهم يبحثون عن قوس قزح أو عن هلال رمضان أو هلال العيد. أوقفت السيارة إلى يمين الشارع جوار الرصيف، وبدأت أتطلع مثلهم في السماء. حولي نساء ورجال وأولاد وبنات من كل الأعمار وكأننا في حفلة، منظر مبهج وغريب في نفس الوقت. توقفت بجانبي سيارة جيب مازدا سوداء ونزلت منها امرأة ومعها صديقاتها، وأخذن يتطلعن مثلنا في السماء. سألت المرأة المتحمسة عن الموضوع، قالت بجدية واضحة: هناك جلطات صغيرة بعيدة تحلق في الفضاء والنَّاس يريدون أن يعرفوا أين سوف تسقط. بدأت أنظر في السماء بجدية مثلهم، سألتها: أين؟ قالت: هناك.. ومدَّت يدها ناحية الغرب. قالت: بقع سوداء صغيرة هناك. شعرت كأنها تتحدث مثلًا عن قنابل صغيرة لا نعرف أين سوف تسقط إلا حين يخرج لنا دخانها من بعيد، من إحدى الفيلات الجديدة في ذلك الحي الجديد مثلًا.

ضحكت لكن ضحكتي لم تعجبها.

سألتني بغضب: لماذا تضحك؟

قلت لها: موقف مضحك.

سألتني: الجلطة؟

قلت: أقصد منظر الناس برؤوسهم المرفوعة.

قالت: لا تسخر حتى لا تسقط جلطة تائهة على رأسك، وأشارت بإصبعها الجميل إلى رأسي. وهنا شعرت بالخوف وأردت أن أمشي. وحتى لا تكتشف خوفي منها ابتسمت لها قبل أن أتركها وسألتها سؤالًا عابرًا وخفيفًا: هل تعرفين سارة؟ قالت: سارة من؟ قلت لها: أختي.. كأني رأيتك عندها، قالت بهدوء وهي تشير بيدها علامة النفي: لا أعرفها.. خلاص مع السلامة.

غادرت مرتبكًا، مشيت للأمام قليلًا لأجد الناس يزدادون كثافة، فتعثرت برجل على الرصيف، كان قريبًا من الأرض لأنه قصير ولا تلتقطه العين بسهولة. وكان أيضًا ينظر في السماء البعيدة بقلق. دفعني فاعتذرت له مبتسمًا ثم سألته: هل سقطت الجلطة. استغرب سؤالي ونظر لي بعينين حمراوين وحادتين ثم سألني: من أنت؟ كان هذا السؤال القوي والمباغت مثل قنبلة انفجرت في وجهي فجأة. شعرت أنه سؤال وجودي عميق ومخيف، فاستيقظت مذهولًا وخائفًا. شربت من كأس الماء المجاور على الطاولة فارتحت قليلًا. وفِي هذه اللحظة فكرت في الخروج من البيت والذهاب إلى شارع أنس بن مالك القريب لأعرف هل ما زالت الرؤوس المبهورة والعيون الجميلة مرفوعة إلى السماء من دوني.

الرياض/ ٢٠١٩م

صباح بعيد

محمد الأصفر كاتب ليبي

عندما ركلت ساعة المنبه التي أيقظتني في الموعد المحدد السادسة صباحًا، تحطم زجاجها وانكسرت عقاربها لكن صوت تكتكتها ظل مستمرًّا، أصابها العطب من الخارج بينما من الداخل ما زالت صالحة، يمكنني إن لزم الأمر أن أركلها بعنف، لكن لا يمكنني إطلاقًا أن أدوس على قلبها، هي عزيزة عليَّ، رافقتني في عدة مدن عشت فيها، وعند كل حماقة ركل يتشظى زجاجها وتعوجُّ عقاربها أو تتكسر، وكل من يراها سيقول ما عادت تنفع لقد خرجت عن الخدمة وينبغي ركنها في مخزن أو رميها في مكب النفايات، لكن لا أفعل، لا أستغني عنها، لقد خدمتني بإخلاص زمنًا طويلًا فلن أرميها في القمامة أو أبيعها لتاجر عاديات، ودون تردد آخذها سريعًا إلى ساعاتي يصلحها، يقول لي: نعم ما زالت حيّة، قلبها ينبض، ووصلت بها إلى محترفي في الوقت المناسب، شكرًا يا مسعف الساعات يا عاشق الوقت، لكن سأكون صريحًا معك، تكلفة الإصلاح أغلى من شراء واحدة جديدة، وأقول له: ليس مهمًّا التكلفة، أصلحْها قبل خروج روحها، إنها ساعتي التي أحب، ليس خسارة أي مال لصيانتها، نحن أيضًا نعالج أنفسنا كلما مرضنا ونخسر مخ كبدنا كي نبتعد عن شبح الموت لأطول زمن ممكن، أصلحها يا فنان ولا يهمك المال سأدفع لك بسخاء، يسعدني جدًّا أن أنفق مالي على مهماز يقظتي هذا، وليس على شيء آخر مَهمَا كان مُهمًّا، فأنا لا يوقظني صباحًا أو فجرًا صياح ديك لطيف أو أذان مؤذن ورِع، لكن ساعتي توقظني دائمًا وترحب بردود فعلي الغاضبة، فتنكسر فتتحطم فتصرخ لكن لا تموت لا تفنى لا تصمت عن التك، يظل قلبها ينبض، وأنا أسمعه بوضوح كنواح كأنين كبكاء، فأتألم لذلك وأندم ندمًا شديدًا، وأصرخ في نفسي ما لي وما لتحطيم الزمن؟

لم أستطع التخلي عن عادة ركل الساعة كلما أيقظتني من حلم جميل وددت لو يستمر طوال العمر، لا يحدث الأمر معي دائمًا، لكنه يحصل مرّة مرّة أي أحيانًا، ربما كل عام أو كل ستة أشهر؛ لذلك لا أركل الساعة بشكل دائم إنما في أزمنة متباعدة، عادة ما تكون طويلة نوعًا ما، فالأحلام الجميلة -عليها اللعنة- ليست متاحة دائمًا، الكل يصطادها



ويستحلبها في هذا العالم الجائع للحلم، وفرصتي في الحصول على حُلَيْم صغير منها ضئيلة جدًّا، ربما لسوء حظي، وربما لأسباب أخرى تخص الجغرافيا والتاريخ والمناخ العام والأرق والوسواس والإفراط في شرب القهوة بالحبهان والشاي بالزنجبيل حتى الكاكاو المر.

لا أدري لماذا لا تأتي الأحلام الجميلة في أزمنة متقاربة، كل شهر، كل أسبوع، يومًا بعد يوم، سيظل السبب غير معروف لدي، لا شيء يمكنني أن أفعله سوى أن أقول: ربما لأنها كذا، وربما لأنها كذا، وربما لأنها كذا، وكل كذا احتمال خاص بي قد لا يكون صحيحًا، وإجمالًا يمكنني القول: إن الأحلام الجميلة هي أيضًا كائنات تبحث عن متعتها في خيالات مناسبة ورائقة لها، فلا تطرق بالطبع رؤوسًا أو أماكن سيئة كالتي نعيش فيها حاليًّا، الكرة الأرضية مثلًا.

ذات مرة سألت الحلم: لماذا تتأخر طويلًا يا جميل ولا تأتي إليَّ بشكل منتظم وفي أزمنة متقاربة، فقال لي: يا غروب نعاسي، هل تحب أن تتمتع بي الآن أم تفتح لي تحقيقًا يلتهم كل العمر؟ قلت له: أتمتع بك طبعًا، فالتحقيقات في اليقظة مضيعة للوقت خاصة إن شُكلت لها لجنة، فما بالك في الأحلام الظريفة اللطيفة خفيفة الدم والظل، ابتسم الحلم لي وعانقني بحرارة وأغرقني في عوالم ساحرة لا أتمنى أن أخرج منها، لكن الساعة المنبهة اللعينة رنّت فطار الحلم الوديع الذي لا يحب صخب الميكنة والآلة والإلكترون، وقفزت أنا واقفًا وسط السرير أرغي وأزبد وأركل المخدة ثم الساعة لتصير طراطيش، أي شظايا.

أنا إنسان أخاف الله، والساعة التي على الكوميدينو بجانبي أنقذتني كثيرًا من لعن المؤذن أو القفز من الفراش والصعود لسطح بيت الجيران لخنق الديك الذي يؤذن، وربما حتى من الاعتداء على زوجتي التي تهزّني كي أستيقظ عندما تشعر أني أعيش كابوسًا يخنق أنفاسي، حين ذاك أقول لها بلطف: حبيبتي حرام عليك لا تهزيني اتركيني أتقاتل مع الكوابيس؟ في أثناء نومي يكون معي جيش عرمرم يساعدني على هزيمة أي كابوس جاثم على صدري، عكس الحياة العامة حيث لا أحد معي غير الله الذي غالبًا ما يتركني لمصيري لحكمةٍ ما لا يعلمها غيره، ربما كي أعتمد على نفسي. وبعد أن أهزم الكابوس وأطوّح به بعيدًا عن جنة نعاسي أحس بالرضا والسعادة والفخر.

في كل مرة أحطم الساعة التي توقظني من حلم جميل والساعة تتفهم ذلك وترحب بغضبي وركلي لها وربما تبتسم لي؛ لأني لم أرتكب حماقة في حق الآخرين وارتكبتها في حق ممتلكات خاصة بي، هي ترن على الكوميدينو وأنا أقف غاضبًا فوق السرير، هي لا تخاف من غضبي وتظل ترن، أنا أركلها بقوة ناحية الجدار، فتتحطم وتتوقف عن الرنين لكنها تظل رغم الألم تتكتك، تك تك تك تك، ربما أعادت الركلة لها نشاطها من الداخل ومنحتها عُمرًا جديدًا، فبدت لي تكتكاتها من دون العقارب والزجاج الذي كان يغطي وجهها طازجة وشجية أسمعها بنقاء رغم ضعف سمعي، تكتكات كأنها تغني، أتكتك معها وأضبط عليها خطواتي الراقصة وأنا أتوجه إلى الحمام سعيدًا وبعدها أضبط عليها حركة الفرشاة على أسناني، وعندما أكون جاهزًا تمامًا للخروج ألتقطها من على بلاط الغرفة، أضمها إلى صدري أعتذر لها، أحفظها في كيس أنيق، وآخذها إلى طبيبها الساعاتي العجوز الذي يقول لي وقد عرفني من معاملات سابقة: كويس أنك أسعفتها سريعًا، ما زالت حيّةً، أسمعُ تكاتها المتألمة من أول ما دخلت السوق، آه كالعادة طبعًا يا أستاذ ستقول لي: انكسرت من جديد قضاءً وقدرًا، بالله عليك هل لديك أطفال عابثون أم قِطّ مُشاكِس يفسد مخلوقاتي الجميلة؟ أقول له: لا، أنا الطفل العابث، أنا القط الشرير، أنا من فعل ذلك، هي أيقظتني فجأة من حلم لذيذ وأنا بكل حمق حطمتها، الساعة يا أسطى اعتدت على حلمي جعلته يتبخر فجأة، والشيطان عليه اللعنة يقول لي: من يجهض حلمك لا تتردد حطمه، وإن كان الشيطان لبيبًا يقول لي حطم دين أمه ثم قلْ: تم الدعس.

حقيقة كل هذه الركلات للساعة المنبهة أقوم بها في غياب زوجتي، أقوم بها عندما أنام في الظلّ وحيدًا، عندما تكون زوجتي إلى جانبي لا تأتي لي أحلام جميلة، فهي تغار من الأحلام الجميلة التي تدخل رأسي، تقول لي: اطردْ كل شيء، أقفل خيالك ورأسك وقلبك، أنا الحلم الجميل فقط، وتظل تحرس رأسي ممسكة بمروحة سعف لنشّ أي حلم يقترب حتى أنام نومًا عميقًا هادئًا، وإن داهمني أثناء النوم كابوس تهزني بعنف؛ كي أستيقظ وأستغفر الله، ثم أعود إلى النوم إن كان الصباح لا يزال بعيدًا.

بون يوليو ٢٠١٩م

ضوء أبيض

أحمد الخميسي قاص مصري

بلغنا الجزيرة وصعدنا إلى أرضها وماء البحر ينزلق على جسمينا ويقطر من أطراف أصابعنا. وقفنا تحت الشمس. راحت فاتن تعب الهواء على شهقات متلاحقة. ألقت برأسها إلى الخلف. مررت أصابعها في شعرها وبهزات من رأسها أخذت تنتر الماء منه. أخيرًا التفتت نحوي بابتسامة لا تخلو من لوم رقيق لأني جررتها إلى السباحة حتى الجزيرة هي التي لا تحسن العوم. ربَتُّ على رأسها وقلت لها بعيني: «ها قد وصلنا، ولم يكن لخوفك أي أساس». بالفعل لم يكن يساورني أي قلق حين دعوتها إلى السباحة حتى الجزيرة لأني طالما قطعت المسافة من الشاطئ إلى هناك حتى حفظت خطًّا مستقيمًا بعيدًا عن الدوامات والمياه العميقة. وقفت إلى جوار فاتن نملأ أعيننا من سطح البحر بلونه الفيروزي وذراته الدقيقة تموج بضوء متلالئ إلى أن قالت فاتن: «هيا»، وأومأت بذقنها ناحية الشاطئ. قلت لها: «سنرجع بنفس الطريقة التي جئنا بها. تسبحين على ظهرك، رأسك على استقامة جسمك، وتخبطين الماء بطرفي قدميك». هزت رأسها عدة مرات أنها تفهم. أمسكت بيدها وشرعنا نهبط من طرف الجزيرة. انزلقت فاتن إلى البحر ببطء وأنا بالقرب منها حتى بلغت المياه رقبتها فرفعت جسمها ورقدت على ظهرها وشعرها الأسود يطفو حول رأسها. طوقت صدرها من أعلاه لأسحبها معي، وجعلت ذراعي اليمنى على سطح الماء لأجدف بها. سبحنا مدة حتى بدا أننا قضينا وقتًا أطول من المعتاد، وأن الشاطئ رغم ذلك ما زال صورة بعيدة في الجو.

اختلست نظرات إلى وجه فاتن. كانت تغلق عينيها، تمسح دفق الموج عن وجهها، ثم تفتح عينيها. بعد قليل انتبهت إلى أن الريح تسوقنا يمينًا بعيدًا عن المسار الذي أحفظه. رفعت بصري إلى السماء. وجدتها قد تلبَّدت بكتل من الغيوم القاتمة. قررت أن أختبر عمق المياه حيث نسبح. فردت ساقي في المياه لأسفل، ومددت طرفي قدمي حتى النهاية، لكني لم ألامس أرضًا. أدركت أن الريح والأمواج قد حرفتنا عن الخط الذي أسبح عليه عادة. رفعت يدي اليمنى عاليًا ألوح بها بين الأمواج وأخذت أثب برأسي لعل شخصًا من الشاطئ يلمحنا، لكن الموج الذي كان يرتفع وينهار كالجدار فوقنا أخفانا عن الأنظار. استأنفت السباحة، وفاتن تشهق وتغص بالماء وتتخبط بين الأمواج الفيروزية وتغرز أظافرها في كتفي. كنت أسبح وأتملص منها وهي تخبط حولها بقدميها وذراعيها مفزوعة حتى لم أعد قادرًا على التقدم وجرّها معي. ارتفع الموج واشتدت لطماته على وجهينا. أحرقت الملوحة عيني، وتدفق الماء من فمي وأنفي إلى رئتي ولم يعد بمقدوري التنفس. ضربت الموج بجنون لعلنا نطفو ونتنشق الهواء. استولى الذعر على فاتن وسمعت صراخها وأنا لا أتبين ملامحها من الموج، ثم وجدتها تطوق عنقي وتشل حركتي، وأوشكت أن تغرقنا معًا. لم يعد ممكنًا أن نبقى على سطح الماء معًا وأن نتنفس في الوقت ذاته. غطست برأسي وكتفي وكتمت أنفاسي تحت الماء وأمسكت فاتن من خصرها ودفعتها بيدي الاثنتين إلى أعلى لتعب الهواء فوق الموج. في الأعماق كانت رئتاي تنبسطان وتتقلصان بشكل مؤلم وتوشكان على التمزق من حاجتي إلى الهواء. آن الأوان لآخذ دوري وأتنفس. جذبت فاتن إلى أسفل. قاومتني. صرخت. توترت عضلاتها وأنا أشدها لتحت. لكني طفوت لأعلى وضغطت بجماع قبضتي على رأسها ودفعتها بقوة إلى عمق المياه. طفوت ورحت أشب برأسي وكتفي وأعب الهواء في شهقات مجنونة وأنا أشعر بشدة يأسها واستنجادها من أظافرها المغروزة بقوة في ساقي تحت الماء. غطست إلى العمق وأطلقتها لأعلى وكنت قد فقدت أي أمل في أن ننجو. تبادلنا مواقعنا مرة بعد الأخرى إلى أن كفت فاتن في المرات الأخيرة عن تحريك ذراعيها وصار بدنها هامدًا ثقيلًا. لا أدري أي معجزة ساقتنا إلى الشاطئ، إلى ناحية أخرى غير التي كنا نجلس فيها. ما إن لمست قدماي الأرض حتى ارتميت على الرمل، وهوت فاتن من بين ذراعي وأطرافها ترتجف وهي تتنفس بصوت مثل زحير حيوان جريح وفي عينيها نظرة مشلولة.

تلفتُّ حولي، وللمرة الأولى رأيت الموت. كان جالسًا بهدوء تحت شمسية قريبة في ثوب أسود منسدل براق، منشغلًا بالنظر إلى الأرض بحثًا عن شيء. حدقت به مأخوذًا، فأشاح بوجهه إلى الناحية الأخرى ثم نهض، نفض ذرات الرمل عن ثوبه بضربات خفيفة من يده. تطلع إلى السماء، رفرف ثوبه في الهواء لحظة، ثم غاب في شعاع ساطع.

* * *

١٦٤

انقطع الموت ثم ظهر فجأة صباح أحد الأيام وأنا في مصرف لأسحب مبلغًا ماليًّا. كنت جالسًا على مقعد في سلسلة متجاورة من مقاعد ينتظر الزبائن عليها. دخلت سيدة تجاوزت الأربعين في فستان أزرق تحمل على ذراعيها طفلًا يتلفت برأسه يمينًا ويسارًا. كان جسم الولد لطفل في السادسة إلا أنه كان نحيفًا وهزيلًا. جلست إلى جواري وأقعدت الولد على فخذيها وهي سارحة بفكرها وبصرها. راح الصبي يجذب ذقنها بأصابعه، ثم يفلتها، يقرص وجنتها ويرتد برأسه ضاحكًا، يهمس في أذنها بشيء ثم يفتح عينيه فيها بسرور مترقبًا استجابتها، لكنها كانت تكتفي بالنظر إليه مع نصف ابتسامة منطفئة. فجأة كَفَّ الولد عن اللعب. تنهَّد يقول لها: «ماما.. أنا تعبتُ جدًّا من الحقن. متى يأخذني ربنا إلى فوق لأستريح؟». روَّعتْني الكلمات. اختلست نظرة إلى الصبي ورأيت في وجهه الاصفرار الذي يشيعه المرض الخبيث. تبادلت وأمه نظرة سريعة. عادت أمه ببصرها إلى الولد تقول: «لا يا أدهم يا حبيبي، أنت ستبقى معنا ومع نوارة أختك التي تحبها». حلَّ عليَّ رعب بارد. نظرت إليه وقلت له: «أنت جميل قوي يا أدهم. كمان لطيف جدًّا». نظر إليَّ وقال متحيرًا: «بس أنا يا عمو شعري وقع.. لم أعد لطيفًا كما كنت»، وغشت عينيه سحابة من الدمع والعجز عن الفهم. أردت أن أجزم له أنه جميل جدًّا، بشعر أو من دون شعر، فمددت يدي نحوه لأشد على يده. بسط ذراعه النحيلة تجاهي فبانت كلها مزرقة من وخز الحقن. طبعت قبلة على كفه الناعمة وقلت له: «صدقني أنت جميل يا أدهم». عوج رقبته ناحية أمه وابتسم. شدها من ذقنها: «يقول إني جميل يا ماما». قالت له: «طبعًا يا حبيبي». وألقت الأم عليَّ نظرة امتنان. نهضت من مكاني، فقال لي: «ادعُ لي يا عمو ليعود شعري طويلًا ثانية». قلت له: «ناس كثيرون جدًّا سيدعون لك». باعد ما بين ذراعيه ومطّ شفته السفلى غير مصدق. لوَّحتُ له بيدي فلوَّح لي. استلمت المبلغ من الصراف وأنا أكاد لا أبصر ما أتسلمه. اتجهت إلى باب الخروج وساقاي ترتجفان. رأيت الموت للمرة الثانية. شاهدته يدفع الباب بقبضته وينسلّ من المبنى. لمحت نصف وجهه فقط وومض النظرة الحادة.

* * *

اختفى الموت ومضت حياتي بهدوء. لم أره. لم أتوقعه. نسيته تقريبًا. لكنه برز فجأة وأنا واقف في شارع صلاح سالم أعتزم العبور إلى الجهة الأخرى. ثبت بصري على الناحية التي تتدفق منها السيارات، وعندما حانت لحظة مناسبة أخذت أقطع الطريق. لم يكن قد بقي بيني وبين الرصيف الذي يتوسط قسمي الشارع سوى متر واحد، متر واحد فقط، حين ظهرت سيارة -لم أستطع حتى رؤيتها- من بين حافة الرصيف وبين سيارة أخرى. من ذلك الشريط الضيق جاءت السيارة التي لم أرها. لم ألحق. لم أدرك. لم أستوعب، إلا وأنا مُلْقًى على الأسفلت بجوار الرصيف، ساقي اليمنى مفرودة أمامي، ومن حولي حشد من الناس يعرض مساعدتي. لم أشعر بالوجع، كان ذهولي أكبر من الألم الذي حطم قدمي ولا أحسه. لم أعرف ماذا حدث، أو كيف حدث، ولم يكن لديَّ ما أتذكره مما جرى سوى ومضة سريعة مثل فلاش الكاميرات، أعقبها صورتي وأنا على الأسفلت، رأسي يدور، زائغ البصر، مذهولًا. تلفتُّ حولي، ورأيته واقفًا على الرصيف، صامتًا، بين جمهرة من الناس. اختلس نظرة غريبة، ثم استدار ودفع الواقفين من حوله وأفسح لنفسه طريقًا واختفى.

* * *

وصلتني أخباره بعد ذلك بشكل متقطع. سمعت أنه أقام وليمة ضخمة في سفينة غارقة، وأنه مكث مدة في غابات تحترق، وعاش سنوات في خرائب حرب، إلى أن لمحته ذات يوم وأنا راجع من عملي. كان جالسًا في مقهى ملاصق لعمارتنا، يشرب من قدح بيده، وقد وضع ساقًا على ساق. تجمدتُ مكاني أنظر إليه لكنه لم يُعِرْني اهتمامًا كأن ظهوره هنا مصادفة. ساورني القلق. صعدت إلى البيت وأكلت الطعام من دون تسخين. وعندما حاولت أن أنعس في المساء شعرت بظل أسود في جو الحجرة. سمعت صوت تنفس ثقيل. رفعت رقبتي من على الوسادة وفتحت عيني أحدج في الغبشة، ورأيته واقفًا مستندًا بكفه على عارضة السرير وكتفاه محنيتان لأسفل تجاهي. حدق بي بنظرة لم يكن فيها حتى القسوة، نظرة من فراغ شاسع تدور فيه ذرات تراب. أنزلت بصري أتفادى عينيه، فغمر الحجرة ضوء أبيض هادئ، وبرقت من طفولتي صورتي وأنا في الخامسة أصعد سلم بيتنا، أنظر إلى الدرجة العليا، أرفع قدمي إليها في صندل أحمر، لكني لا أطول الدرجة، أنزل قدمي وأرفعها ثانية، وأمي ورائي تسند ظهري، فأحاول الصعود ثانية، أترنّح، فتمدّ أمي كفيها تمسك بي، وتربت عليَّ بحنان.

سمعت طقطقة عارضة السرير، ومن جديد عمت الحجرة ظلمة قاتمة، ثم طواني الفراغ الشاسع.

فهرس الخراب

أحمد الملا شاعر سعودي

وُلِدتُ قُربَ الجملةِ الأخيرة من فصل الخوف، بمجرّد وقوعِها على الأرض، نشفَ الكلام في فمِ الشيوخ الخاشعين في المعاجم، قرعَ النحس نبوءاته، وتخلّى الضحك عن الصغار عنوةً، وأخذوا يرطنون بصفيرٍ مريب.

لم ينبّه الأشجارَ خلوُّ الأعشاش، ولا نباح الكلاب وسُعار جرائها.

سرعان ما انزوى الكبار وتساقطوا، سمّمتْهم الخيبة واحدًا تلوَ الآخر.

رأيتهم يتلثّمون بالحزن، ويعتزلون النخيل.

المجانين آخِرُ مَن فقدنا.

في الأسواق تتسوّل لغةٌ طارئة، لم تجد حُماة يدلّلونها بتصغيرِ أسمائنا، ولا أغانٍ ترقّق من مشقّة العمل. انتفخَت كلماتُها وتشقّقت، تطايرت الأوراق مصروعةً تنزّ أشداقها وترغي. لغةٌ هوجاء حشدت رغاءها دون رُعاةٍ عطوفين، ولا نحاة ينحنون ويحثُّون أو يحزنون.

في غفلة من الأمهات، نبَتَ أشباهٌ قساةٌ بين عتباتنا، لا يميّزهم مكان ولا وضعوا الوقت في بيوته، توحّشَت عيونهم وصمّت آذانَهم الصيحةُ حين نبشوا بمخالبهم بطون الكتب.

قساة، شبّهنا بهم أخطاء آبائنا، أرعبهم مغزى القصص، سَلَحوا على رواتها، نهبوهم النهايات قبل حينها وأجبروا قرّاءها على النسيان.

ها هم يطعنون الكلمات الفارّة بنصالٍ معقوفة، يبقرونها وينثرون حروفها للهوام.

لم يعد من الحكمة أن تقول، ليس من الحكمة أن تردّدها، فالحرس يحكمون الطرقات، يحتكرون المعابر ويسدُّون الدروب.

ابلغْ لسانك

وتريّثْ قبل جريرة التأويل

عليك تنقية القواميس من كلِّ شكٍّ ورائحة.

ليس لك أن تقلّب الفكرة، كي تتخيّر ما تريد؛ عجّلْ بدفنها ولا تتردّد.

مفرداتٌ لا تأمن في الخروج على عفّتها، أغلقنا الأبوابَ دونها، أوصدنا عليها النوافذ، وحين ضاقت بنا، وأطلقنا مُكرَهين سراحَها في الفضاء، ترصّدَها قنّاصةٌ من أعلى المآذن، تناثر الريش ولطّخَتِ الغيمَ حُمرةٌ سالت من الأسطحِ والمزاريب.

هربتُ إلى خلاء الصمت، موصومًا بالغدر، طريدًا وملعونًا بالأضداد.

خلفي مدينةٌ ترجم المجاز، تدقّ المسامير في كفيه مصلوبًا على الأبواب، مدينةٌ تفتّش ثياب الحروف؛ خشية تهريب المعنى، كنت أنزعه واحدًا واحدًا من فوق الأرفف، ألفّ جنبيه بخرقة، أخبّئه في النهار عن أعين المارة، وفي الليل أغطّيه بحيلة النوم.

لو نطقتُ بما لا يُفهم،

لو أفلَتَ عقال الغامض،

لتعقّبته كلابُ الصيد،

يُقاد من رقابه، عاريًا بلا قناع،

يُطاف به الأسواق، عِبْرةً، ويُعلّق رأسه على الأسوار.

تضاءل الكلام، حتى ضَمُرت العبارة،

لا النطقُ بها يجدي ولا صوتٌ يعلو فوقَ عقيدةِ القتل.

شحُبَتْ الكلمات وشيّعناها بالأعين ورششنا نعوشها بـ«المحو».

لجأتُ إلى الصمت، لُذْتُ بظلّه بعيدًا عن حراب البنادق، حديدِها أرهقني برنينٍ رتيب يحكُّ الجدران، حطّابو الإشارات أحرقوها ولم تنجُ منها علامة.

ما الذي ترتابه أعين الحراس؟ تفتّش الغايات وتفسّر ما بين السطور.

حملتُ الصمت بين أضلاعي وفررت،

ها قد خلَت من بعده الصفحات، صُفّت الجنائز تباعًا وتراصّت القبور.

ها هم يطلقون الرصاص من كل صوب، وكلما نُكّلَ بجثّة نصبوا خيالها في الحقول وارتجلوا عدوًّا يحشون جيوبه بالقشّ وأكمامَه بالوهم، ساوَت الأرض بدُخَانِها بين قاتلٍ وقتيلٍ، كلٌّ يخطُّ بصراخه الأجش، الفصلَ الأخير من فهرس الخراب.

الراقصة

سهى صباغ شاعرة لبنانية

راقصة على مسرح كبير
من الأعلى نشاهدها ترتفع
يدور الثوب تستسلم الذراعان
جسدها يرن بآخرِ خطٍّ للمدى
هناك حيث المكان لا يستقبل الاتصالات بالطرق الحديثة
صوتها الذي نضج على أرض جافة
يرمي تاريخًا ضيقًا خلف ظهره
تاريخ من ألوان على الأوراق ألوان تلطخ ثوبه
يكتب اسمه
وعلى رؤوس أصابعه يهرب بوقاحة النهار
لم تعلمه المدارس كم أنه يتطلب موهبة للجحود
تهبط نسمة فوق جسد الراقصة
جيوب الهواء مقفلة على نفسها
لن يمر بها ولن تفتح
لا ماء ينقذ الجسد.. لا هواء
مرآتك تلحق بك تهرب منها
أليس من خلوة
لا ترتاح مع نفسها
إلا من كل شيء ينعتق؟!
تكّات ساعتك بأكملها تعيش خلوتها صدى
رعب؛ رعب يجري في أطرافك وينتشر
صراخ روحك يقض مضجعك
تنسحب الروح من النابض لتخفف عنك
والطرق على بابه لا يتوقف
تتمنين لو كنت عاقرًا لا تغرق بالأفكار
لا تنجب قصائد
طفلك: براعم تزهر على خديك
حبل صرته بقدميه
وفي الخلف:
يمتد الخط إلى ما لانهاية حيث يستطيل الطيف
الراقصة تستدير درويشة بثوبها الأبيض
خصلات شعرها قزح على صفحة الليل
ونواح الموج له منه حصة
بائعة الكبريت
من كتاب الطفولة تظهر
تمشي
تمشي حافية
وحيدة
طفلة لا تكبر
تعود كعروسة زينة أمها ترقص على موسيقاها
تخشى ألا يسعفها الوقت لترتب حذاء لعبتها
يخيفها
وتكاد تختنق

بيروت ٨/ ١١/ ٢٠١٩م



عزبة عقل

علي عطا روائي مصري

قلبي منقبض.

استيقظتُ على النداء الغامض ذاته.

منذ أن قررتُ الإقامة في غرفة مستقلة، تكرَّر استيقاظي فجأة على صوت واضح لشخص أعرفه. يبدو من صوته أني أعرفه. يأتي الصوت من ناحية الباب، فأفزع، وأنظر صوبَه، فلا أجد أحدًا سواي. تكرَّر ذلك ولكني لم أتمكن أبدًا من تحديد صاحب الصوت الذي يوقظني من النوم مفزوعًا، رغم اعتقادي بأني حتمًا أعرفه. مرة يكون الصوت لرجل، ومرة يكون لامرأة، وثالثة لطفل أو طفلة، وأحيانًا يكون لأكثر من شخص.

تكرر ذلك، ففكرتُ أنها ربما رسائل تنبهني إلى ضرورة مراجعة المصحة.

أو ربما تكون إشارات إلى قرب رحيل خالتي، ولا علاقة لها باكتئابي المزمن.

انقضى نحو عامين على آخر زيارة لعيادة مصحة الكوثر. كنت في انهيار مشابه لمرات ثلاث سابقة تقرر في كل منها أن أنضم إلى أهل الكوثر لبضعة أيام. لا أذكر الآن ملابسات ذلك الانهيار الأخير، لكنه استلزم أن يصحبني زميلان من مصر الجديدة إلى المصحة في المعادي بعد الاتصال بالدكتور عادل رأفت، الذي أخبرهما بأنه سينتظرني.

كانت الساعة تقترب من الثالثة عصرًا، وما إن وصلنا بسيارتي التي قادها أحد زملاء العمل، حتى لمحتُ دعاء تنتظر أمام البوابة الخارجية. رأتني أنزل مترنحًا من السيارة، فأقبلت نحوي وفي يدها حقيبة خمَّنت فورًا أنها تضم ملابس ومستلزمات أخرى سأحتاجها حتما بمجرد أن يقرر الدكتور عادل رأفت دخولي المصحة للعلاج.

كان في بالي أنه سيقرر دخولي المصحة مجددًا، لكنه مكث ساعتين معي في العيادة الخارجية. سمح لدعاء بحضور نحو عشر دقائق من المقابلة، ثم استأذنها في أن تنتظر في استراحة الزوار. كنت أبكي وكان هو يشد من أزري وأخيرًا قال لي: عُدْ إلى البيت يا حسين. كنا قد أصبحنا صديقين. وبات يراودني شك في أنه لهذا السبب، ربما لم يعد الطبيب الأمثل لي، استنادًا إلى ما يتردد عن أنه لا ينبغي أن تقوم صداقة حميمة بين المريض النفسي وطبيبه، تلغي المسافة اللازمة للتشخيص الدقيق وتتجنب اتخاذ أي قرار تشوبه العاطفة.

لكني، يا طاهر، ما زلت لا أتصور أن ألجأ إلى طبيب آخر.

كتب لي روشتة بعدما أقنعني بأنه ليس مناسبًا لي دخول المصحة للمرة الرابعة، خصوصًا أن الأمر لا يستلزم ذلك حتمًا، حتى لو كان في فداحة ما حدث في المرات السابقة.

قال: ليس مستحبًّا أن يتكرر دخولك المصحة.

قال أيضًا: قاوِم واتخذ ما يحلو لك من قرارات في مواجهة كل ما أو مَنْ يؤذيك.

اهترأت الروشتة، لكنني ما زلت محتفظًا بها والتزم بمضمونها: قُرْصانِ صباحًا من «لوسترال ٥٠»، ثلاثة أقراص على مدار اليوم من «ستابلون»، وقرص واحد من «سيروكويل ٢٥» في المساء.

مع تلك الروشتة أتناول حبَّة واحدة من «كونكور فايف» للضغط صباحًا، ومعها حبة واحدة من عقار «سيدوفاج» للوقاية من السكر، وكبسولة مكمل غذائي.

قبل ذلك كله أدخن سيجارة، بعد تناول ملعقة من العسل، حتى لا أوذي معدتي الخالية! كان أهل الكوثر، أو لنقل معظمهم، يفعلون ذلك بمجرد أن يصل إلى الواحد منهم كوب شاي بحليب يسبق تناول الإفطار والأدوية في الفناء في تمام الثامنة صباحًا.

في البيت بات استيقاظي قبل العاشرة والنصف صباحًا نادرًا. أقصد بالاستيقاظ مغادرة السرير. أما النوم فيستعصي على الحضور قبل الواحدة والنصف صباحًا. نومٌ بلا طعم، سواء في أوقات عمقه، أو أوقات تقطعه.

إنه حتى بات بعيد المنال بدون «السيروكويل»؛ هنا في هذا البيت، بما أن مزاجي يتعكَّر بمجرد أن أدخله وأجد أن دعاء لا تزال على تجهمها المصنوع.

نعم، أرتاح حين أعود إلى البيت ولا أجدها، كطفل سيرتاح من أُمٍّ اعتادت أن تعكنن عليه.

٢

ستكون خالتي أم كلثوم آخر الراحلين مِن إخوة أمي الأشقاء وغير الأشقاء.

تقول الأسطورة: إن عددهم فاق الأربعين؛ أنجبهم جدي لأمي؛ الأسطى توفيق ريحان يوسف من ثلاث زيجات.

وفي تفاصيل الأسطورة نفسها أن جدي النوبي الخالص ارتبط برابعةٍ وهبَت نفسها له ولم ينجب منها؛ لأنها حين دخلت في زمرة حريمه كانت قد تجاوزت القدرة على الإنجاب.

وقيل: بل بنى لها غرفة، قبل أن يتزوجها على يد مأذون القرية. كانت مقطوعة من شجرة، وكان يحممها ويطعمها ويطببها بنفسه.

لكن هناك مَن يرى مبالغة في عدد من أنجبهم توفيق الأول. منهم الحاج محمود زكريا، ابن خالي وعمدة قرية الدراكسة القريبة من المنصورة التي شهدت معجزات جدي منذ صباه المبكر حتى رحيله وهو في عمرٍ جاوزَ مئة عام، مع الإقرار بأن لتوفيق أولادًا وبناتٍ ماتوا صغارًا، وفات ذاكرة الأحياء أن تسجلهم في عِداد من أنجبَهم الجدُّ الأسطوري.

ووفقًا للحاج محمود الذي جاهَرَ هو وغالبية أهل بيته بتعاطفٍ مع الإخوان في ٢٠١١م، تزوَّج جدي من صباح بنت عياد، ثم من صَبحَة هاشم، وأخيرًا فاطمة الجمال، التي لا أعرف إلى الآن لماذا يسميها بعض أقاربي من جهة أمي فاطمة أبو العلمين.

من الأولى أنجب خمسة ذكور وبنتًا واحدة: محمود، وزين العابدين، وياقوت، وزكريا، وعزت وهند. ومن الثانية؛ أنجب ذكرين وثلاث إناث: دار السلام، وخضرة، وتمر، والزبير، وثابت. ومن الثالثة التي هي جدتي: زهرة، وقرنفلة (أمي التي أدعوها انتصار)، وأم كلثوم، وبكر، ومحمد ومحمود.

عن نفسي لم أتعرف إلى أيٍّ مِن إخوة أمي غير الأشقاء، باستثناء خضرة التي كانت تعيش في قرية المحمودية وهند التي كانت تقيم في قرية قريبة تدعى عزبة المحمودية.

أما محمود الأخير، وهو شقيق أمي من الأب والأم، فلم أره مطلقًا، ويبدو أنه مات طفلًا. حمل الاسم نفسه لأكبر أبناء توفيق، وهذا يعني أن محمود الأول كان غالبًا في عِداد الأموات عندما رُزِق توفيق بآخر أبنائه في أواخر الأربعينيات على الأرجح.

زرتُها ومعي أخي ماهر بعد أيام مِن إصابتها بجلطة تركَت نصفها الأيسر مشلولًا.

دعاء سبقتنا في أداء الواجب ومعها ابنتنا البكرية حنان.

كانت خالتي تنطق بصعوبة.

قبّلتُ جبينها وتبادلنا الكلام المعتاد في مثل تلك المواقف.

تذكرتُ ارتباطي الشديد بها، وخصوصًا في الجانب المتعلق بسعيي المضمر نحو وضع أفضل. هي أسهمت بلا شك في تغذية حرصي على قراءة الصحف منذ أن كنت في المرحلة الإعدادية، ثم قادني ذلك إلى تفكير غائم في أن أعمل صحفيًّا. وهو ما اتضح إلى حد ما بعد زيارتي لمعرض القاهرة للكتاب وأنا في الصف الثاني الثانوي، ثم وأنا أشاهد معها العرض العسكري، الذي انتهى بقطع الإرسال، لنعلم بعد ساعات بنبأ اغتيال الرئيس المؤمن.

اتضح لي وأنا أعودها أنها زهدت في الحياة؛ إلا قليلًا، فلمحتُ طيف عقل وعلى وجهه ابتسامة رضا.

يبدو أنه كان في استراحة نادرة من ضجره المقيم.

بعد أيام ستفقد النطقَ وسترفض تناول أي طعام، ثم سيحملونها فاقدة الوعي إلى العناية المركزة في مستشفى المنصورة الدولي. ثم ستتصل أختي أمل لتعلمني بالخبر المتوقع. جرى ذلك صباح ٣ سبتمبر ٢٠١٨م.

أمل أيضًا هي من أخبرتني بوفاة أمي في ١١ فبراير ٢٠١٣م، فيما كانت ابنتي حنان تلد أول أحفادي في اللحظة ذاتها، وكانت ذكرى تنحي مبارك تَبهَت تحت وطأة الالتفاف على الثورة لوأدها.

كلمتُ أخي ماهرًا وعرفتُ أنه علم أيضًا بالخبر أثناء وجوده في عمله في مدينة نصر.

اتفقنا على أن أتحرك أنا من شارع نهرو بمصر الجديدة، على أن نلتقي في ميدان العباسية؛ لنسافر إلى المنصورة عسى أن نلحق الجنازة وطقوس الدفن.

فصول من رواية جديدة تصدر قريبًا عن الدار اللبنانية المصرية.

زهرة برية

عواض العصيمي كاتب سعودي

...وذات يوم، بعد مطر غزير، امتلأت الساحة المجاورة لورشته زهورًا طبيعية من مختلف الأشكال والألوان. فلسفته في صنع الأبواب، أن يصمم زهورًا من النحاس ثم يلحمها على أبواب الدور ليألف السكان شكل الزهور الطبيعية عندما يأتي الربيع. الأجداد الذين أفنوا أعمارهم في جلب حجارة المدينة من الجبال ألَّفوا لمفصلات الأبواب أصواتًا حزينة يسمعها الداخل كما يسمعها الخارج، ولما ماتوا كان هو قد حفظ كل الأصوات فراح يحكي للأجيال الجديدة قصصًا مختلقة، لكن زهرة حقيقية بهذا الجمال الذي عقد لسانه جعله يتوقف عن عمله كحداد ماهر ويقضي وقته أمامها في فناء الدار الكبيرة الواسعة. راح يتأمل البتلات وهي تكبر وتتمدد، أسماها بنت الدار، وبنى عليها ظلة من الخشب الناعم. مد ماسورة الماء إلى الحوض، وتوافد عليه أصحاب الدور الجديدة، طالبين منه أزهارًا من النحاس لأبواب دورهم لكنه اعتذر إليهم في أدب بالغ، وأبلغهم أن ابنة الدار الجميلة في طور النمو الآن ولا يستطيع تركها وهي في هذا العمر اللين للغاية.

صار يقضي جُلَّ وقت فراغه بالقرب منها. ثم ما لبث أن شاركته زوجته الاهتمام بها، بل إنها ذات عشية راحت تنشج أمامه لأنها لم ترزق طفلًا منذ سنوات. ثم ابتسمت فجأة، ثم لمست الزهرة بإحدى أصابعها على نحو ما تفعله الأم حينما تلمس بأطراف أناملها وَجْنَةَ رضيعها. وفيما هو يتابع صمتها متأملًا شعورًا بالرضا يفيض من عينيها، مالت إليه متحدثة عن تغير غريب يتحرك في ثدييها كما تتحرك الحياة في الزهرة. وفورًا، أَرَتْهُ صدرها لتؤكد صدق كلامها، وكان الفضول قد بدأ يلحُّ عليه في مشاهدة التغير المفاجئ الذي أصابها رغم أنه هو أيضًا كلما جلس إلى جوار الزهرة، فاض منه ما خيل إليه أنه شعور الأب الجالس مع ابنته الصغيرة. من إحدى الحلمات، رأى قطرة بيضاء تطل برأسها خارج الثدي، ثم لما عجزت عن التماسك سقطت إلى أسفل. عندها، تذكر أنه ربما آذى مشاعرها حينما حدق فيها بتلك الطريقة الفجة التي قد تفهم منها أنه إنما يلقي عليها لائمة عدم الإنجاب. بيد أنه في اللحظة نفسها كان ينظر إلى الثديين مندهشًا من حجمهما الذي صار أكبر، ومن لونهما الذي مال إلى دكنة الأثداء المبذولة باستمرار إلى الأطفال الرضع. وكان كلما أمعن النظر، حدث نفسه قائلًا: ثماني سنوات من الرشاقة والتناسق الجسماني ها هي تنهار في لحظة واحدة أمام زهرة، وها هي كما لو أنها امرأة متمرسة في الإنجاب تستطيع مج الحليب من صدرها كما أرى الآن! عانقها.

وفي اللحظة التي يقتربان فيها من الحوض، كان ينبهها إلى حساسية الزهرة فتتوقف عن الحركة وتعود إليه في الحال. وروت ذات عشية أن أجمل الأوقات بينهما هي الأوقات التي يقضيانها بجوار الزهرة. كانت تنزل بالقهوة والشاي إلى الفناء كل صباح، ثم يبدآن الحكي. هو يحكي للزهرة الحكايات، وزوجته تقص عليه القصص. وكان يراها تتمايل وهو يتكلم. كانت الزهرة تشرق بألوانها الزاهية كلما حكى لها حكاية سعيدة. وعلى النقيض من ذلك، كانت تشحب ألوانها وتضطرب عندما يأتي بحكاية حزينة فيها أحباب يموتون أو يحترقون بالنار. أما زوجته، فكانت تقص عليه هو القصص التي تحفظها، وغالبًا ما تكون عن نساء يلدن وحدهن في أطراف المدن أو في وسط الصحارى المقفرة، ثم إما يَمُتْنَ أثناء الولادة، أو يعشن ويموت أطفالهن.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com



دودي

محمود الريماوي كاتب فلسطيني أردني

(١)

- هل تدري لماذا أحببتك؟
- لا..
- طبعًا ليس من السهل أن تعرف.
- كيف لي أن أعرف.
- هل تودُّ أن أخبرك لماذا؟
- نعم.. لِم لا؟ أخبريني.
- لأنك تشبه حبيبي.
- نعم؟ أشبه حبيبك؟ لم أفهم.
- تشبهه شبهًا كبيرًا كأنكما توأمان.
- هل لديك حبيب آخر؟
- نعم..
- أوه.. يا له من اعتراف. ما حاجتك لي إذن؟

وقد همّ الرجل بالانصراف ممتقع الوجه، فنهضت عن مقعدها في المقهى حيث يجلسان واستوقفته معترضة طريقه بمدِّ ذراعها اليمنى نحوه، قائلة:

- أين تذهب؟ حاجتي لك كبيرة.

سمع العبارة، توقف، وعاد للجلوس ببطء:

- ما زلت تحتفظين به حبيبك ذاك، تحتفظين بحبّك له؟
- طبعًا.. لن أتخلى عن دودي.
- دودي. يا للاسم المهيب. ابقي مع دودي، سأذهب وشأني.
- لن تذهب. اسمه دودي.لا تكن غيورًا.
- وهل تسمّين هذه غيرة؟
- نعم إنها غيرة لا لزوم لها. إنك تشبهه. إنه عريض الجسم مثلك. ولديه ابتسامتك الخجلى اللطيفة.
- أنا محظوظ إذن.
- هل ترغب في رؤيته. هل تود التعرف إليه؟
- لا.. لماذا أراه، حتى أتيقن أني أشبهه؟
- كنت سأقول هذا. أنت ذكي. أنت نسخة عنه.
- ما حاجتك لي ما دام لديك دودي؟
- دودي..
- نعم دودي.. أنعِم به.
- إنه الحب الأول في حياتي.
- والحب الأخير كما يبدو.
- نعم والأخير. أنت فعلًا ذكي.. آية في الذكاء.
- لكن ليس بذكائه.. أو بذكائك أنتِ.
- دع عنك الغيرة. غريب ألَّا تبدو السعادة عليك. إنك تكتم شعورك بالسعادة.
- هل تريدينني أن أرفل في السعادة، وقلبك منشغل بشخص آخر؟
- يجب أن تظهر عليك السعادة؛ لأني وقعت في حبك.
- الدنيا لا تسعني. أكاد أطير من الفرح.
- لا داعي للطيران. ارقص فقط، هيا ارقص.
- لا أجيد الرقص.
- دودي يرقص. تكفي حركة واحدة من يدي حتى يتراقص كل شيء فيه. مع ذلك فسوف أسامحك الآن.



إلى ابني

باروير سيفاك شاعر أرميني

ترجمة: عماد أبو صالح شاعر ومترجم مصري

إلى ابني

سواء معي، أو بدوني، يا حبيبي، ستكبر،
بمساعدتي أو دون مساعدتي، يومًا ما ستفهم،
الطريقة التي يجب على المرء أن يعيش بها في الحياة، والطريقة التي يجب أن ينظر بها إلى الحياة،
الأشياء الرخيصة في هذا العالم، والأشياء التي لا تقدر بثمن في هذا العالم.
لا أسامح ولا أحترم أولئك الذين وعظوني،
لقد أحبطتني دائمًا، يا بني، المواعظ السطحية والعميقة.
وإذا كنتُ، يا حبيبي، أقرأ الآن درسًا لك،
فذلك لأنه في كثير من الأحيان، يكون لدى المرء طريق واسع،
بينما السنون لديها طرق أوسع،
والطريق الذي اختاره لنفسه، ليس له أي تأثير يُذكر.
ربما مثلي ستكون محاطًا بهذا:
في كثير من الأحيان كلما نظرت حولي، شعرت بالغيرة من أولئك الناس،
الذين يسيرون في الحياة بسهولة -كما لو كانت طريقًا مفروشًا بالرمل،
دون أي حاجز أو جدار، مثل مسطرة مستوية ومستقيمة،
مدرسة، وبعد رنين الجرس، شخص ذو نفوذ،
ثم مكان آمن دافئ... لا يمكنك العيش بهذه الطريقة!
أنا لا أريد أن تكون حياتك مفروشة بالرمل.
لا تمر فوق طريق ممهد، عليك رصف الطريق!

عش بسلام دائم مع الحب، ولكن لا تفر من المعاناة.
إنها تزيل غبار العين من العين، تنظف الروح من صدأ الروح.
الإنسان لا يموت من المعاناة، إنه يصبح أقوى،
وفيما بعد، حين يتعافى القلب، سيتحمل الآلام بسهولة أكبر.

آه، احذر النواح! والدك لم يتحمل قط أولئك الذين ينوحون
فمن الأفضل، يا بني، أن تتبلل عيناك بالدموع الحارقة
وتستمر في طريقك الخاص، مع أنه مفروش بالأحجار،
إذا كانت روحك تتوق للخير والرحمة والحب،
لن تتعب، ستمشي، وتصعد إلى قمة الجبل.
لأن الإنسان يحتاج إلى روح، لا أجنحة.

يجب أن تكون كريمًا في كل شيء، هل هناك كريم مات من الجوع؟
لا يمكن إنكار الحقيقة- لماذا السكوت على الأكاذيب؟
لكن هناك ناس حولنا، ينحنون أمام خصومهم عندما يحتاجون،
يصرخون عندما يحتاجون، يخرسون أو يبتسمون عندما يحتاجون،
يمدُّون أيديهم عندما يحتاجون... لا تكن غرًّا في الحياة،
افهم، لا تنسَ أبدًا يا بني:
الكريم فقط هو الذي لا يتغير مهما كانت الظروف،
له وجه أبيض، لا سبعة أو ثمانية أقنعة ملونة.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com

الليل

نصار الحاج شاعر سوداني

هو الليلُ
هو الشرفة البيضاء
هو الحدائق التي تتورَّدُ مقاعدُها بهجةً بالزائرين
هو الأمكنة التي تستيقظُ عند غروب الشمس ولا تنام
حتى ترهقها طَرَقَاتُ النهار
هو السماء التي تلبسُ أساورَها
وتزغردُ حين توجعها دغدغةُ الرّعد

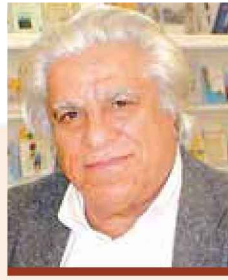
هو الليل
الذي كنتُ على شوارعِهِ أحصي قطرات الحكايات
التي سطَّرَتها أناملُ النَّدى
وعلى عتباته أتسوَّلُ الإجابات
تتقَطَّرُ من زهرةٍ تقطنُ أشجار الصقيع الباردة.

هنا
على شارعٍ لوَّنتهُ الحماماتُ بضوء القمر
كتبتُ على ورقِ الليل
رسائلَ النهرِ إلى أعشابه المهاجرة
الأعشاب التي ظلَّت على حالها تستقبلُ النَّدى
وتخضرُّ على طولِ المسافاتِ
مُعْلِنَةً خرائط الليل واحةً لأزهارِ البدايات.

اللَّيلُ
كانَ رصيفًا طيِّبًا
بلَّلتهُ المياهُ بكؤوسها الشفَّافة
فأزهرت نجماته حدائقَ من تويجاتِ الجنون
كانَ دفئًا صافيًا يترقرقُ من ينابيع الأنوثةِ في مُحَيَّاها النبيل.

هو الليلُ وحدَه
يتغنَّى بكمنجاتهِ على مسرحِ الكون الفسيح.





ياسين النصير
ناقد عراقي

الشحنة اللغوية للأمكنة

للغة المكانية ميزة خاصة تختلف عن ميزة اللغة المجردة، وعن ميزة لغة الزمان، لو قلنا: «البيت»، لكانت لغته المكانية تعني لغة الهندسة، والتشييد، والحيز الأنثروبولوجي، والسكن، والألفة، والأسرة، والوطن،... إلخ، وهذه المعاني حديثة، أي كل ما يتعلق بلغة البيت التأويلية. ولو قلنا «البيت» لغة قاموسية، لاقتربت من لغته المكانية، البيت تعني المبيت، والسكن، لكانت اسمًا أو مبتدأً، ولو قلنا «البيت» زمنًا، لقلنا تاريخًا، أو عمرًا، أو مدة عشنا فيه، اللغة المكانية مشحونة بأشياء وثقافة المكان، ولا تنشأ اللغة المكانية كصفة للمكان، بل استعارة، فالبيت يكون زمنًا، ويكون مالًا، ويكون أمنًا، ويكون ادخارًا، ويكون وجاهة، ويكون سترًا، ويكون زواجًا، وفلان بيت قومه، أي رئيسهم، والبيت عيال الرجل، والبيت التزويج، وبيَّت الأمر السر الذي يُدبِّره ليلًا، والمبيت الموضع الذي يبات فيه، والبيتوتة دخولك في الليل، وبات يفعل كذا وكذا (لسان العرب) ج٢ ص١٥-١٦-١٧.

كل هذه الاستعارات ليست صفات، إنما هي حالات، وشحنات ثقافية وتكوينية، مرتبطة بهوية المكان، وإنشاءاته، ومن ثم فهي لغة من لغات المكان المؤلفة عبر الممارسة التاريخية، وليست لغة الكلمات القاموسية فقط. فاللغة تلحق بالأمكنة ولا تتقدمها. الشعرية المكانية هي ما تشعر به مكانيًّا، وما تشحنه فيها من شحنات ذاتية مضمرة في بنيته، فالإحساس بالبيت نوعان: نوع يخص بنيته؛ بيتًا، خيمة، دارًا، بيت القصب،... إلخ، كلها بيوت للسكن والألفة والزواج، هذا إحساس وظيفي عام، ويتساوى معه بيت الشعر عندما تسكنه أسرة الكلمات. النوع الثاني، هو الشعرية، وهذه تتألف من مجموعة شحنات البيت الوظيفية، المكانية والمادية واللغوية والممارساتية الحياتية، والبنى الثقافية، وتاريخية السكن، والتقاليد، والبنى المعرفية التي تُسكنها الأقوام عبر عملها المتطور، ومن ثم كل ما يتعلق بحياة الإنسان؛ يرحل من محيط العمل ليسكن البيوت.

فالمظاهر الدلالية للألفاظ، هي الأصوات والنغمات الخاصة التي تحملها الشحنات المكانية لصور واقعية أو متخيَّلة؛ لتوليد أحلام اليقظة التي ترافقها أحلام الطفولة والسكن والعيش، وأحلام اللاوعي المعرفي الذي تفجره الرؤية القصيدة لأشياء المكان ومكوناته، عندما يصبح الموقد مثلًا أمنًا ودفئًا، يتحول إلى مسبب للكلام، ومن ثم لنشوء الحكاية، الحكاية ترافق الحرارة دفئًا أو نارًا، الشعرية هنا، تسكن بيتًا من الأشياء والكلمات تسكن نار الحكاية، وتؤجج كلماتها وتشحنها بما يتفق وقدرات المستمع، وليست الشعرية أشياء أو كلمات خارجية تلصق بالأمكنة، أنما هي تلك الروح المادية التي تسري في الأشياء وفي الكلمات. ما يميز لغة المكان، أنها نابعة من جنس مكوناته، وليس من جنس اللغة التي نتكلم بها، فعندما نقول: هذه نافذة، عتبة، باب، موقد، سطح، جدار... إلخ هذه المفردات التكوينية، هي اللغة، وليست اللغة الإشارية لها تعويضًا عن لغتها الخاصة. فلغة الجدار، لا تعني أصوات حروف «ا ل ج د ا ر» أبدًا، ما تعنيه إن حملت هذا الاسم، في حين أن لغة الجدار التكوينية هي: المواد المنشئة له، التي عبأت مساحته، وكونته كتلةً حيَّة يمكن أن توظف، هذه اللغة التكوينية هي المعنية باللغة المكانية، لتأتي اللغة التي نكتب بها توصيفًا للغة المكانية، فالنافذة ليست لغةً «ن ا ف ذ ة»، إنما هي لغة العتبة التي تفصل الداخل عن الخارج، والتي يمر من خلالها نور الخارج إلى الداخل ويخرج ضوء الداخل إلى الخارج، لغة الممرات، المشحونة بهواء الخارج والداخل، لغة الضوء المخترق والمنعكس على الجدار الداخلي، لغة العيون المتطلعة للفضاء الخارجي التي ترتبط بالأمل، لغة الأفكار المحلِّقة في سماوات الذاكرة، لغة الأمس وقد بقيت حروفها خارج الأمكنة، لغة المستقبل وهي تتسلل عبر النافذة لتسلط

ضوئها على لغة الحاضر، لغة الإمكانيات في الحرية ونشدان الهواء الطلق، لغة الطيور المحلقة في سماوات خفيضة من أجل جمع القوت، ولغة العتبات، التي لا داخل لها ولا خارج، لغتها تكوينية ليست حيادية، إنما هي ما بينية. وكذلك لغة الباب، ولغة الموقد، ولغة السرير، ولغة السطح، فكل منشأة لها ما يكونها لا ما يصفها، التوصيف يأتي بعد التكوين، اللغة التي نتحدث بها عن هذه الأشياء لغتنا نحن، أمَّا لغتها فلا يعرفها إلا البناء، ولذلك تكون البنائية هي اللغة التكوينية.

كل شيء يخرج من رحمية كونية لا يملك لغة أخرى غير لغته التكوينية، لا يسمى الطفل باسم إلا بعد خروجه، ويبقى اسمه ملاصقًا لحياته، ويتلاشى في التربة بعد موته، الاسم الباقي ليس لغة، بل صفة خارجية لاسم أطلق جزافًا قد لا يكون معبِّرًا عنه وغير دقيق لما سُمِّي به، في حين أن لغته التكوينية مرتبطة بوجوديته، ومتى انتهى وجوده انتهت لغته. الشعرية لا تتبع الموتى، ولا أسماء الأشياء، بل تتبع تفاعل مكونات الأشياء أولًا، ثم تنمو في التخييل المادي للأشياء عندما تكون محلومًا بها. اللغة التكوينية ترافقها أحلام يقظة الشعرية هنا، في بيت الحلم، وليس في صورة الشيء.

لن تكون اللغة المكانية غير اللغة التشكيلية، فالمكان أقرب إلى بنية اللوحة الفنية، تتيح الهندسة المعمارية لإمكانية اللغة المعمارية، تشكيلات تكوينية لا تتشابه مع أي تشكيل واقعي، والمُخَيِّلة تتداخل فيها الرؤى الفانتاستيكية والرؤيا الواقعية، ما يسمى بالواقع يأتي لاحقًا على البناء المعماري، وليس العكس. جرت الرؤية الثقافية العامة إلى إحالة العمارة على الأشجار، هذا تشابه تقليدي مباشر، لكن العمارة ليست شجرة إلا بالهيكلية البصرية، أما في البنية فهي تركيب من خطوط وكتل ونقاط ومجالات مختلفة تجمعها بؤرة تشكيلية عمودية متوازنة؛ لذلك تكون اللغة المعمارية للمكان مخفية في المتشابه الطبيعي، بل تستخلص من التكوين الفني للبناء. والسؤال يؤخذ من الشعرية «ما اللغة التي لا تحيل إلى أي شيء خارجها؟ إنها اللغة المختزلة إلى ماديتها وحسب، إلى أصوات أو أحرف، إنها اللغة التي ترفض المعنى». (نقد النقد، تزفيتان تودوروف، ترجمة سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٢، ١٩٨٦م، ص٢٥).

لغة الأمكنة لغة مستقلة كما يقول تودوروف عن لغة الشعر، وذاتية الغاية أيضًا، وهذا يعني أنها لغة مكانية، كل لغة ذاتية ومتشكلة ومستقلة، لغة مكانية، أي أن غايتها «في ذاتها» (نقد النقد: تزفيتان تودوروف)؛ لأن لغة المكان لا تحيل إلى غير المكان، ليس لها خارج، كل لغتها في الداخل التشييدي، ولذلك ثمة أصوات لها، ولكنها أصوات مرئية، وقد تكون في التخييل مسموعة، بمعنى أن ترى كيفية تشكيل المعنى من عدد من التراكيب الإنشائية، فللنافذة معنى أنشأته الأحجار والفراغ والشباك، وللباب معنى أنشأه الفراغ والخشب والعتبة والخارج والداخل، هذه اللغة الإنشائية مكانية وذاتية، صحيح أن كل الأبواب والنوافذ والسقوف تتشكل وفق بنية قاعدية الأبواب عمودية والسقوف أفقية، والمواقد جوفية دائرية، والسطح أفقي متعامد، وهكذا تتحكم البنى القاعدية في التشكيلات الهيكلية، ولكن لكل باب وسقف ونافذة لغته الذاتية التي يستمدها من علاقتها بالبنية التي هي ضمنها، وهو ما يجعل اللغة المكانية بصرية ومشيدة عقليًّا وتنظيميًّا ووفق تصور مادي هندسي، هو ارتباطها بالتطور المعماري، من جهة وبهُويَّة من يسكن خلفة من جهة أخرى، فلغة باب البيت للإنسان، هي غير لغة باب حظيرة الحيوانات. إن الذي يجد في إشغال الفراغات كيفية حوارية مع الفضاءات، هو من يكتشف لغة المكان الإنشائية، وهذه الكيفية تختلف من عمارة وبيت إلى عمارة وبيت آخر، حيث تتحكم فيها جملة اقتصاديات تنفيذية؛ منها: المسافة، والطرق، والبيئة وما يحيط بها، والسكان، والعلاقات مع الأحياء الأخرى، ومواقف الباصات، والترام، والطرقات والحدائق، وكأن لغة المكان التشييدية لا تعطي معنى متكاملًا من دون أن يكون ثمة تنسيق جمالي مع ما يحيط بها. وبالضرورة، سيكون للبيت في أية عمارة لغته الخاصة التي يستمدها مضافة من لغة ساكنيه، ومن تكوينه المعماري، لكنها ستختلف باختلاف الهيكلة الهندسية للبيت وللعمارة وللحي، وهذا ما يجعل التمايز بين حي وآخر ليس بطريقة البناء فقط، إنما في إنشاء اللغة المكانية، ونجد ذلك واضحًا في الأحياء الشعبية تميزًا لها عن الأحياء الأرستقراطية.

> **ما يميز لغة المكان، أنها نابعة من جنس مكوناته، وليس من جنس اللغة التي نتكلم بها**

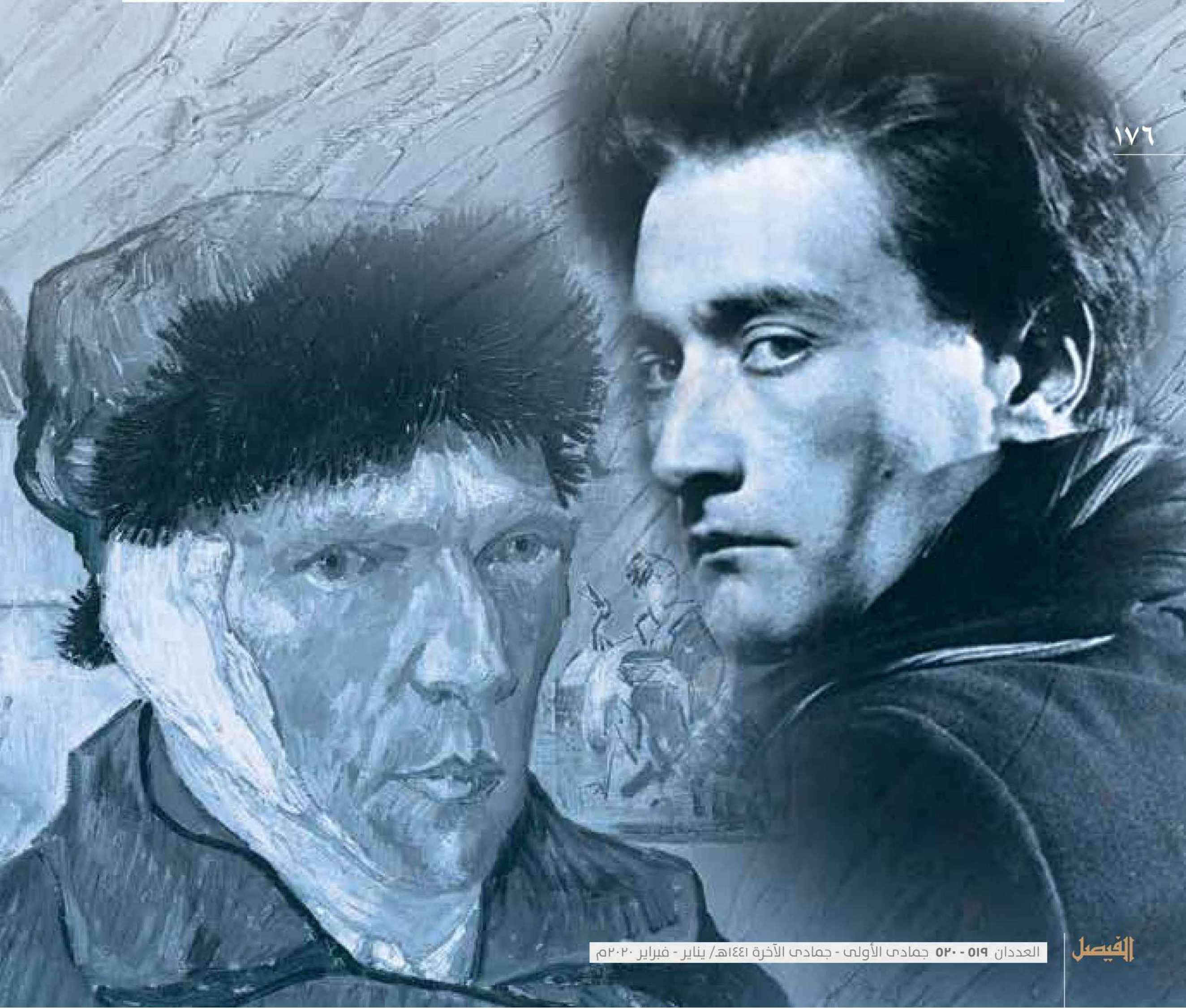
اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com


ما الفرضية المثلى لانتحار فان غوخ؟

حين تعاطف أنطونان أرتو مع صاحب كرسي غوغان

محمد الداهي باحث مغربي

أصدرت دار نشر أليا (Allia) طبعة جديدة وأنيقة عام ٢٠١٩م لكتاب أنطونان أرتو «فان غوخ المنتحر بسبب المجتمع» الذي سبق نشره عام ١٩٤٧م مرفقًا بتصويبات بخط يده، ومتضمنًا ست لوحات لفان غوخ. اعتمد الناشر أليا على النسخة المثبتة في الأعمال الكاملة الصادرة عن دار نشر كاليمار عام ١٩٧٤م، منقحًا ما اعتراها من أخطاء مطبعية، ومضيفًا إليها اثنتي عشرة لوحة زيتية.



ما زال الكتاب محافظًا على راهنيته بحكم التعاطف الذي أبداه أنطونان أرتو-الذي عانى التجربة النفسية عينها- حيال فنان كبير لم يجد -في عصره- السند اللازم مما أدى إلى تهميشه، وكساد لوحاته، وتشاؤمه من الحياة. ومن الموضوعات الأثيرة في الكتاب موضوع «الانتحار» الذي ما فتئ يسيل مزيدًا من المداد ليس لمعرفة أسبابه، وإنما للتوقف عند الموت نفسه: آنتحر فان غوخ عن سبق إصرار، أم أن المجتمع هو الذي دفعه إلى الانتحار أم أنه مات برصاصة طائشة؟

***

بعث منظم المعارض وبائع التحف الفنية بيير لويب في شهر يناير من عام ١٩٤٧م إلى أنطونان أرتو صفحة من الجريدة الأسبوعية «الفن» لإطلاعه على مقالات تُعنى بتجربة فان غوخ التشكيلية، وعلى تنظيم معرض للوحاته بأورنجري Orangerie في باريس، وعلى صدور كتاب «حول شيطان فان غوخ» في مدينة نيس عام ١٩٤٥م، لفرنسوا جواشيم بير الذي أنجز تقريرًا طبيًّا عن الحالة النفسية لفان غوخ، بوصفه مريضًا نفسيًّا ومختلًّا عقليًّا. عانى أنطونان أرتو الحالةَ النفسيةَ نفسها؛ إذ قضى ما يربو على تسع سنوات في المصحة النفسية إلى أن أنهكته الصدمات الكهربائية، وعجَّلت بموته بعد سنة من مغادرة المصحة. وهذا ما جعله- قيد حياته- يتعاطف مع فان غوخ، ويضع جنونه في إطاره الحقيقي ليس بصفته لوثة عقلية وإنما طاقة خلاقة للإلهام والإبـداع، ويصدر كتابًا « فان غوخ المنتحر بسبب المجتمع» عـام ١٩٤٧م مفندًا نعته بالجنون الذي أفضى به إلى قطع أذنه اليسرى ليهديها إلى إحدى المومسات، وحار المحللون النفسانيون والأطباء في تحديد طبيعة المرض الـذي كـان يعانيه، ومبينًا أن هـؤلاء -عوض معالجته والتخفيف من معاناته النفسية- أسهموا أيضًا في تأزيم وضعيته، وحفزه على وضع حد لحياته.

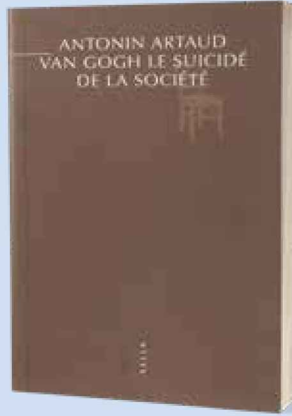
إن فان غوخ -بهذه الرؤية الجديدة- يعدّ ضحية مجتمع لم يقدر إبداعاته حق قدرها، ولم يستوعب -حينئذ- ما خطه بفرشاته، ولم يقبل على شراء لوحاته (باستثناء لوحة «الكرمة الحمراء»)، ولم يجد أدنى اهتمام من لدن النقاد.

صدر كتاب أرتو عام ١٩٤٧م عن الناشر « K éditeur» بباريس، وحصل بعد شهر على جائزة سانت بوف. ولم تمضِ إلا شهور معدودات حتى لقي حتفه في ظروف غامضة. وكل

صدر كتاب أرتو عام ١٩٤٧م، وحصل بعد شهر على جائزة سانت بوف. ولم تمضِ إلا شهور معدودات حتى لقي حتفه في ظروف غامضة. وكل من يقرأ الكتاب ينبهر بشاعرية اللغة وكثافتها وعمقها الإنساني، وقدرتها على اختراق لا شعور اللوحات كالسكين الحاد

من يقرأ الكتاب -رغم صغر حجمه- ينبهر بشاعرية اللغة وكثافتها وعمقها الإنساني، وقدرتها على اختراق لا شعور اللوحات كالسكين الحاد.. كلما توغل أكثر في الأحشاء كلما انكشفت آلام فان غوخ وتباريح حياته، وتماهى القارئ مع حالته كما لو عاشها على وجه الحقيقة («العدوى» بلغة إريك لاندوفسكي).

اعتمد الناشر أليا (Allia) على النسخة المثبتة في الأعمال الكاملة لأنطونان أرتو الصادرة عن دار النشر «كاليمار» عام ١٩٧٤م، محتفظًا ببعض الصيغ الإملائية الأصلية (مثلًا، يضع Psychiâtrie محل اللفظ المتداول Psychiatrie)، ومتفاديًا الأخطاء المطبعية، ومضيفًا لوحات زيتية تناسب محتويات الكتاب (ثماني عشرة لوحة). وتظل النسخة الأصلية الصادرة عام ١٩٤٧م محافظة على أصالتها لاحتوائها على تصويبات وتعليقات بخط يد أرتو حرصًا منه على تيسير مقروئيتها، وخلوها من الأخطاء المطبعية.



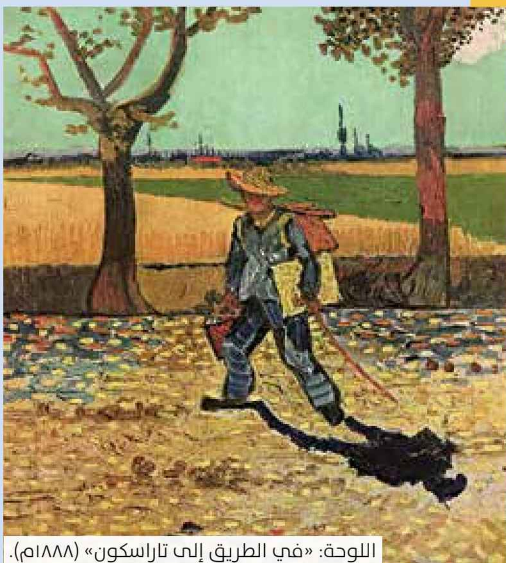
يعالج أرتو في الكتاب موضوع الانتحار محاولًا إيجاد التعليلات المنطقية التي أفضت إليه بمنأى عن الأحكام المسبقة والمتسرعة. ما الحافز الذي قاده إلى الانتحار؟ أهو الجنون الأعمى الذي فقد -على إثره- بوصلة الحياة، وحرضه على تصويب المسدس إلى صدره يوم ٢٧ يوليو من عام ١٨٩٠م، وبعد يومين من عناية الطبيب والصديق بول فردیناند کاشي (Paul Ferdinand Gachet) بحالته الصحية الحرجة فارق الحياة أم المجتمع الذي همشه، واستبعده من حضنه، ولفظه إلى الأقاصي هائمًا على وجهه، فأسهم- بذلك- في تضييق الخناق عليه إلى أن أظلمت الدنيا في عينيه؟

يدافع أرتو عن الحالة الذهنية السوية لفان غوخ. فما صدرت عنه من حماقات لا يقل فظاعة عما يُرتكب في عالم ينزع أكثر إلى الفوضى والهذيان والجنون والخمول البورجوازي والإقصاء. ولهذا ابتكر المجتمع التحليل النفسي ليقاوم ويصد الاكتشافات المبهرة التي تصدر عن كفاءات بشرية فذة، واضطر -أيضًا- إلى إبعاد المجانين والحمقى إلى مصحات وملاجئ للتخلص منهم. «ضيق المجتمع الخناق في مصحات نفسية على كل من ارتأى التخلص منه أو اتقاء شره بدعوى أنه لم يسغ أن يكون متواطئًا معه في استفحال مظاهر الشناعة» ص١٤.

لم يكن جيرار دو نرفال مجنونًا إنما ألصقت به هذه التهمة استخفافًا بإبداعاته التي باشرها. علاوة على ذلك سددت له ضربة قوية على رأسه حتى يفقد ذاكرته، ويتعذر عليه تذكر ما ارتكب في حقه من فظاعات. وأسوة به، «لم يكن فان غوخ مجنونًا، بل كانت رسوماته نيرانًا إغريقية، وقنابل ذرية، تحظى فيها زاوية النظر -على غرار الرسومات التي كانت سائدة يومئذ- بالقدرة على خلخلة المحافظة الجنينية للبورجوازية في ظل الإمبراطورية الثانية» ص١٠.

لم تنتقد رسومات فان غوخ التقاليد السائدة فحسب، إنما المؤسسات أيضًا. ولم تسلم من النقد الطبيعة الخارجية بمناخها، ومدها وجزرها، وعواصفها. لم يمت فان غوخ بسبب حالة هذيان خاصة، إنما كان موضوعًا مشكلًا حارت في أمره البشرية منذ الأزل. إنه مشكل غلبة الجسد على الروح، أو غلبة الروح على الجسد أو غلبة الروح على الأرواح الأخرى. «أين تتموقع الذات البشرية في خضم الهذيان؟ حرص فان غوخ على البحث عن ذاته طوال حياته بإصرار وعزم شديدين. لم ينتحر من جراء حالة جنون ألمَّت به أو من جراء سمو روحاني لم يدركه. بل بالعكس أدركه في الأخير، وكشف عما كان عليه وما كانه عندما دفعه الوعي العام للمجتمع إلى الانتحار لمعاقبته على تشبثه به» ص١٧. اخترق المجتمع طويته، وطمس ما استوعبته من أوعاء غيبية شبيهة بـ«غريق الغربان السوداء في ألياف شجرته الداخلية» ص١٨. «لكن عوض أن يبث المجتمع الحياة فيه، قتله شر قتلة. إنه المنطق التشريحي للإنسان المعاصر بدعوى أنه لا يستطيع العيش أو التفكير في العيش إلا بصفته مهووسًا» ص١٨.

لم تعرض جميع رسومات فان غوخ في معرض أورنجري. لكن توجد عينة منها، ومن ضمنها: حقول القمح التي تحلق الغربان فوقها، وسنابل القمح، وكرسي غوغان،


اللوحة: «في الطريق إلى تاراسكون» (١٨٨٨م).

وبورتريه فان غوخ، وعباد الشمس، وحقل أشجار الزيتون. وما يثير في لوحاته أنها قبل أن تلجأ إلى السرد، والدراما، والحدث المصور، والأحدوثة تستهويها الطبيعة والأشياء إلى درجة تضاهي قصص إدغار ألان بو وهرمان ملفيل وجيرار دو نرفال في التحدث عنها بتفصيل على المستويين النفسي والدرامي.

يعيد فان غوخ تأثيث الأشياء البسيطة على القماش محافظًا على صبغتها الواقعية. شمعدان مثبت فوق الكرسي، الكرسي من القش المجدول، كتاب فوق الكرسي... وهكذا يتضح الفارق بين فان غوخ وبول كوكان (Paul Gauguin,). كان هذا الأخير يراهن على الرمز، والرقي بالأشياء البسيطة إلى مستوى الأسطورة، في حين كان فان غوخ يميل إلى تقليص أسطورة الأشياء الأكثر ابتذالًا. ومع ذلك تحتاج هذه الأشياء المبتذلة المرصوصة بطريقة فنية إلى تأويل مغاير. وهذا ما يفضي بنا إلى الاعتراف أن مع فان غوخ بدأت «الواقعية الأسطورية» تتوطد شيئًا فشيئًا. «وهكذا يرنُّ الشمعدان، يرن ضوء الشمعدان المشتعل على كرسي القش الأخضر، كلما تنفس جسد عاشق أمام جسد مريض نائم، يرن كنقد غريب، كحلم عميق ومفاجئ» ص٣٠.

لا تمثّل الأشباح في لوحات فان غوخ، كما لا توحي بمأساة ما. «نعاين الطبيعة العارية والخالصة كما تنكشف، عندما نعرف كيف نعاملها عن قرب» ص٤٩. لم يكن فان غوخ في حاجة إلى وسائط (أدب وفلسفة) لتمثيل الطبيعة في تلقائيتها وصفائها، كان يثق بإمكاناته ومؤهلاته بصفته رسامًا. «رسامًا،

لا شيء غير الرسم، استلهم فان غوخ الوسائل من الرسم الخالص، ولم يتجاوزها» ص٦٠. وفي المنحى نفسه، ارتأى أرتو أن يتعامل مع عالَم فان غوخ بأحاسيسه من دون الاستعانة بواسطة أخرى. «في منأى عن الأدب، رأيت وجه فان غوخ، محمرًّا بالدم وسط انفجار المناظر، يدنو مني» ص٦١.

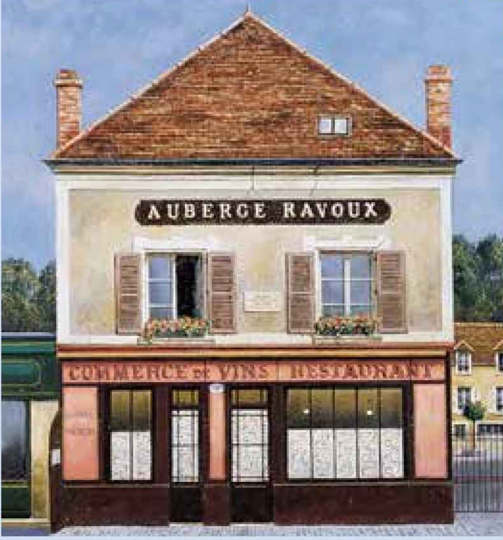
وفي كلا الروحين (روح فان غوخ وروح أنطونان أرتو) يتضح أن كليهما يحمل على كاهله الحياة كلها، وأنهما -على نحو نظرائهم وأمثالهم- يعانون الفظاعةَ والفقرَ والكراهية والقرف، ويشعرون أن السم الزعاف قد سرى في عروقهم. وأمثال هؤلاء يؤمنون بسرمدية العيش والمتعة، لكن المجتمع يحرمهم منها. «يأتي يوم يقول فيه منفذو الإعدام كما قاله أمثالهم لجيرار دو نرفال، ولبودلير، ولإدغار ألان بو ولوتريامون: والآن عليك أن تُبقيَ لا نهاية حياتك في القبر، لقد أرَّقتنا عبقريتك الفائقة واللانهائية» ص٧٤.

لا يمكن لفان غوخ أن يبحث عن اللانهاية لأنه مات. شوهد وهو مكره على الاختناق بسبب الفقر المدقع. علاوة على ذلك «لا يمكن أن ننتحر وحدنا، لا أحد ولد وحده، ولا أحد يمكن أن يموت وحده. وفي حال الانتحار يستخدم سلاح من النوع الرديء ليحسم في الجسد ضد الطبيعة، وليحرم الشخص ذاته من الحياة. وأعتقد أنه يوجد -دومًا- شخص آخر في لحظة الموت الأقصى ليجردنا من حياتنا الخاصة» ص٧٥.

ورغم جليل المساعدات التي تلقاها من أخيه تيودروس (Théodorus) (المعروف باسمه المُرخّم تيو Théo) ومن الدكتور الطبيب النفساني بول فرديناند كاشي (Paul Ferdinand Gachet) فهما معا يتحملان جزءًا من مصيره المشؤوم. طرده أخوه من العالم عندما رزق ابنًا.. شعر فان غوخ أن الفم الصغير في أمس الحاجة إلى التهام مزيد من الطعام الذي لا توفره لوحاته البائرة، وفي المقابل نصحه الطبيب بالخلود إلى الراحة وبالعزلة، والتمس منه في اليوم المشؤوم أن يتفقد الحقول المجاورة ليرسم ما يخطر بباله، في حين كان يحتاج إلى الراحة والنوم.

ينهي أنطونان أرتو كتابه بهذه الفقرة الموحية: «ألم يقع في أمسية من الأيام التي نتحدث عنها سقوط حجرة ضخمة بيضاء في شارع دو لامادلين، وخاصة في زنقة دي ماتوران، كما لو قذفها بركان بوبوكاتبتبيل» ص٧٩ (من البراكين النشيطة في المكسيك).

أراد أرتو بهذه الفقرة أن يضع حدًّا للجدل الذي أثير وما زال يثار حول موت فان غوخ؛ هل وضع حدًّا لحياته





مسدس من طراز لوفوشو.

بمحض إرادته (هناك أدلة تغلب هذا الطرح بعد عثور فلاح على مسدس من طراز لوفوشو (Lefoucheux) عام ١٩٦٠م، يُحتمل أن فان غوخ وضع به حدًّا لحياته، وعُرض بمعرض فان غوخ بأمستردام عام ٢٠١٦م) أم إنه كان ضحية رصاصة طائشة اخترقت أحشاءه وهو يتجول بين الحقول، لكنه كتم السر لدفع التهمة عن مراهقيْنِ كانا وراء القتل الخطأ (وهو ما أثبته ستيفن نايف (Steven Naifeh) وجريغوري وايت سميث (Gregory White Smith) في كتابهما «سيرة فان غوخ» الصادر عام ١٩٩٤م) أم إنه لقي حتفه حسرة على المجتمع الذي غبن حقه، ونقص قدْرَه، وخفَض من شأنه. وفي جميع الأحول يبقى الاحتمال الأفضل (ما توحي به الفقرة الأخيرة) هو أن لكل حياة نهاية محتومة، فلا يتأخر المرء عما كُتِبَ له ولا يَتقدم.

الربيع العربي وقلق السينما

تأمل في مسارات الحكي والتعبير

سليمان الحقيوي ناقد مغربي

في (١٧ ديسمبر ٢٠١٠م) تناقلت وسائل الإعلام في العالم حادثًا مأساويًّا لشاب تونسي يحرق نفسه بعد مصادرة السلطة لبضاعته، يخرج التونسيون إلى الشارع، وتصل أصوات الصارخين إلى مصر، وسوريا، والمغرب، وليبيا، كما لم يحصل من قبل. فتطلق وسائل الإعلام على هذا الحراك تسمية الربيع العربي، فتتّسع آفاق الحلم ويظهر نور الديمقراطية في نهاية النفق كان يجب أن نصل إلى نهايته فقط! الآن بعد مرور ما يقرب من العقد تسترجع الشعوب العربية الحلم، لكنها تسترجع معه إحساسًا غير واضح يختلط فيه الحزن والندم واليأس من دون أن يستقر على شعور واحد، بعدما صار بالإمكان الوقوف على المكتسبات وعدّ الخسائر.



فلم «بعد الموقعة»

مدخل

صار اليوم النظر إلى الربيع العربي نظرة تقيسه بمكاسبه وخسائره، من خلال هذا المنظور، فقد تطرق المنتدى الإستراتيجي العربي من خلال تقرير له بعنوان خسائر الربيع العربي إلى رقم مهول فقد حدّد الخسائر التي تكبدتها البلدان التي شهدت ثورات بين عامي ٢٠١٠م و٢٠١٤م بلغت نحو ٨٣٣,٧ بليون دولار أميركي، إضافةً إلى مليون و٣٤٠ ألف قتيل وجريح، نتيجة للحروب، وهو تقرير شمل تسعة محاور منها الناتج المحلي والبنية التحتية وأسواق الأسهم والاستثمارات والسياحة، إضافة إلى كلفة إيواء اللاجئين. هذا ما جعل الكلام الآن عن نتائج الربيع العربي هو عكس الحماس الذي صاحب ميلاده وتلا أحداثه. القليل جدًّا من لا يزال على موقفه الذي يرى ضرورة النزول إلى الشارع من أجل التغيير، هذا أمر يعكسه الخفوت الكبير في الكتابة عن الربيع العربي وما يجب أن تصير عليه الأمور بعده، حتى عبارة الربيع العربي صارت تُذكر بعبارات لصيقة بها مثل «ما سمي بالربيع العربي» تأكيدًا لعدم تماشيها مع واقع الحال، ومثلما وُصفت الانتفاضات بالربيع فهناك من وصفها بالخريف. لكن التاريخ رغم ذلك سجّل أن الثورات تأخذ وقتًا، وشدّد على ضرورة أن تُسبق بثورة ثقافية. لكن المهم أن أمر التغيير متروك للزمن وقياس مدى استعداد المجتمعات العربية للتغير وتشبثها به أمر متروك لفهم معاني التغيير والاتفاق بشأنها. لكن ما يهمنا ونحن نلملم التفاصيل والمضامين الثاوية في الأعمال السينمائية أننا نتوقف على مرحلة مهمة من تاريخ السينما العربية ومآلات الربيع العربي التي خلّفت إنتاجًا أدبيًّا وفنيًّا مهمًّا يستدعي الدراسة.

سينما ما بعد الربيع العربي

هناك مأزق يترصّد الحديث عن الربيع العربي أو عن الثورة عمومًا في الأدب والفن على حد سواء؛ إذ يعترضنا إشكال متى يمكن للمبدع أن ينجز عملًا عظيمًا عن الثورة أو حراك شعبي ما؟ هل ينجزه وهو يعيش مخاضها ويتتبع تفاصيلها ويعيشها، أو أن يرجئ ذلك إلى ما بعد الثورة، أي إلى حين هدوء عواصفها، وصفاء سمائها، حيث يصبح بإمكانه استرجاعها بتروٍّ يمكّن في النهاية من عمل يستشرف المستقبل ولا يكتفي بوصف ما حدث فقط. هل يشغل مفهوم الزمن هنا الإلزام؟ هل يمكننا أن نعتبر أن أخذ مسافة زمنية، مع ما جرى من أحداث هو قدر وطريق يجب سَلْكُه؟ في هذا الصّدد علينا أن نُذكِّر بتجربة نجيب محفوظ الذي توقّف عن الكتابة ستّ سنوات عقب ثورة ٥٢، ومن بين تفسيرات كثيرة لصمْتِه كان هناك تفسير رائج، أن حرصه على الابتعاد كان بدافع إيجاد مسافة مع هذا الحدث العظيم[1]، حتى يتعامل معه أدبيًّا بالطريقة المثلى، وهكذا ظهرت الثورة في الكثير من أعماله مثل: (ثرثرة فوق النيل، وبداية ونهاية، واللص والكلاب...) كما أنّ علاء الأسواني الذي انتهى مؤخرًا من روايته «جمهورية كأن» واستغرق زمنًا في كتابتها، وأخذ أيضًا مسافة مع أحداث الثورة المصرية.

يبدو من هذه الناحية أن رؤية المبدع لعمله الفني هي المتدخِّلة بشكل أساسي في المدّة الفاصلة بين إنجاز العمل، لا أن يكون مبدأ اتخاذ مسافة شرطًا مسبقًا وحاسمًا يؤدي احترامه إلى جودة مثلما يؤدي خرقه إلى قبح أو رداءة! حتى الآن فالمدة التي تفصلنا عن الربيع العربي الذي اندلع في تونس ومن بعدها في مصر وسوريا والمغرب...لم تتجاوز العقد ومع ذلك فقد شاهدنا أعمالًا سينمائية قدّمت رؤى مختلفة فيما جرى من أحداث، دراما، سينما...لكن هل قدّمت هذه الأعمال منجزًا سينمائيًّا يُشكّل ما يمكن أن نطلق عليه تيارًا؟ الأكيد أن الأعمال التي أعقبت الثورة تفتقد إلى بناء فلمي واضح وإلى تصورات جمالية خاصة بها، صحيح أنها استطاعت أن تنتزع وسائل تعبيرية كثيرة لكن ما زال الوقت مبكرًا على الحديث عن فلم متمكن من وسائله ومطوّع للحدث لصالحه وليس العكس، أن يكون الإنسان فيها هو مركز الفلم.

كيف عبرت السينما بعد الربيع العربي؟

الصورة، كانت أوّل سند للثورة، عن طريقها وصل إلى العالم ما كان يحدث في الشارع، وصار بإمكان العالم أن يتابع ما يحدث في شارع بورقيبة وميدان التحرير. كما كانت كاميرا الفيديو فعالة في تصوير ما يقع بسرعة فائقة، الصورة إذن ساهمت في التغيير وكانت فاعلة فيه. وهذا كان منطلق السينما في الوصول إلى المشاهد ونقل وجهات نظرها في الربيع العربي. إن الانطلاق من الإشكال التالي: كيف عبّرت السينما بعد الربيع العربي؟ كفيل بأن يفتح أفقنا على ما نريده من هذا الموضوع.

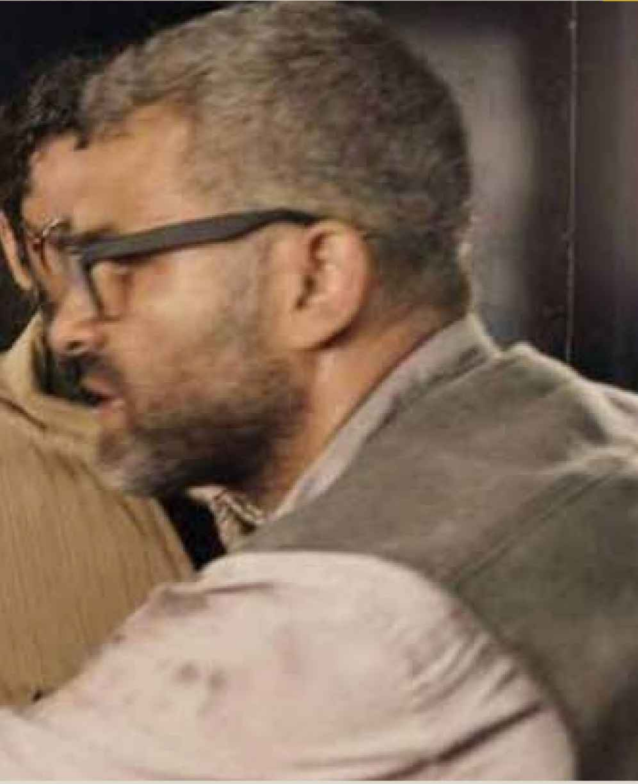
مساحة حرية مع نسمات الربيع: كانت أغلبية الأسئلة المثارة حول سينما ما بعد الربيع العربي متعلقة بهامش

الحرية التي قد يربحها الفن السابع سيرًا على مطلب الشارع، السينما العربية كان لها الحلم المشروع بالحريّة، بحيث يمكننا اختزال الكلام عن الحرية في إنهاء عهد الرقابة وسلطتها وكذلك اتساع مجال الاشتغال في كل الموضوعات المسكوت عنها والانفتاح على كل الموضوعات السياسية خاصّة، هذه -قد تكون-هي مطالب سينما ما بعد الربيع العربي التي يمكن أن ندرجها تحت عنوان الحريّة، لكن هل يكون تحقيق هذا المطلب سهلًا للسينما؟ الأمر أصعب لأن الحديث عن الحرية في السينما هو تقريبًا مقياس لمدى سير الشعوب في درب المصالحة، كما أن للمسألة جانبًا أهم وأقوى وهو الجانب المادي الذي يرتهن له إنتاج الأفلام وتداولها.

مشكل الدعم

مبدئيًّا إن تصريف موضوعات فكرية وفنية تنتصر لرؤية المخرج صعب في ظل صناديق الدعم التي تدعم ما تراه مناسبًا من أفكار وتقصي ما تراه مشاكسًا أو خارجًا عن إطار رؤيتها. أمام هذا الواقع كان على السينما أن تبحث عن منافذ دعم أخرى منها صناديق دعم غربية أوربية تحديدًا. ولم يكن يمكن أن نتحدث عن فلم «الشتا اللي فات» شكّلت تجربة فريدة في إنتاج أفلام بميزانيات قليلة، يحكي الممثل عمرو واكد عن هذا الفلم أنّ إنتاجه كان بدعم ذاتي وبمشاركة من ممثلين منتصرين للثورة. ويُعد فلم «الشتا اللي فات» للمخرج إبراهيم البطوط نموذجًا للموجة السينمائية الجديدة، وشارك في كتابته أربعة مؤلفين، هم ياسر نعيم وحابي سعود وأحمد عامر، إضافة إلى مُخرِجه. واشتركت في إنتاجه شركات مستقلة يملكها بطلاه عمرو واكد وصلاح الحنفي ومخرجه إبراهيم البطوط، وشارك في بطولته عدد كبير من الوجوه الجديدة وعدد من صناع السينما المستقلة الذين عملوا في الفلم بالمجان دعمًا لصناعه»[٢]. هل كان بإمكان السينما المصرية أو غيرها أن تنتج أفلامًا بقدر كبير من الحرية في

الجانب المهمل في سينما ما بعد الربيع العربي هو جانب التعبير وطرقه، مع أن هذا الجانب قد يكون الأهم؛ لأنه يخلق للسينما أفقًا جديدًا واختيارات متعددّة



اختيار شكل التعبير المناسب ومضمون تعبير مناسب يتجاوز مشكل الدعم في ظل مجموعة من الظروف المفروضة على السينما، فهي ملزمة بتخطي دعم الدول والحكومات، وهذا يقتضي بحثًا مضنيًا عن بديل أجنبي. وهو ما سيفتح باب نار آخر عندما ستوصف أعمال مدعومة من الخارج بأنها قد تحمل أفكارًا تهدّد الداخل! كما يمكننا ملاحظة الحماس الكبير في إنتاج الأفلام بعد السنتين الأوليين للثورة وخفوته بعدهما، هل ستتحمس صناديق الدعم لأفلام لا تقدم بالضرورة أفلامًا عن الثورة بمباشرة نمطية بل بتأمل عميق في الأسباب والنتائج ومصاير الناس؟ لكل هذه الأسباب يجب أن يتسع النقاش عن الحرية حدود التعبير إلى كل هذه الجوانب.

المضامين الجديدة

أدّت الكثير من الظروف بعد الربيع العربي إلى دفع السينما العربية إلى أن تسلك مسارًا واقعيًّا صرفًا في اختيارها للمضامين، ويمكن اعتبار هذا المسلك عودة للواقعية بعدما شكلت تيارًا سينمائيًّا لمدة طويلة في الماضي، هذه العودة جاءت بعد سيادة مضامين جديدة مثل العنف والكوميديا



فلم «اشتباك»

وصلت حد الابتذال، لكن، لم يعد بمقدور الجمهور أن يشاهد الكوميديا وهو يعيش أسوأ الظروف، من فقر وتهميش وقهر، صحيح أن هذه الموضوعات كانت تنتشله أحيانًا من أزمته لكنها لم تعد قادرة على لعب الدور نفسه بعد موجة التكنولوجيا فسرعة متابعة الأخبار المصورة من خلال الهواتف النقالة ونقلها لعنف الشارع بشكل سريع ومتلاحق ويومي كان يذكِّر الجمهور أن الواقع أشد بؤسًا وأن القادم أسوأ من الحاضر. لكنّ هناك عاملًا موضوعيًّا في هذه المعادلة، فظروف الاضطراب والترقّب والخوف من مسارات الثورة، جمّدت وأجّلت تفكير الجمهور في السينما وأصبحت في نظره ترفًا وحاجة لا تلائم تفكيره في اليومي ومصاعبه، هذا الموقف انعكس في هجره لقاعات السينما، وعدم إقبال المنتجين على إنتاج أفلام نجوم وشباك تذاكر تفاديًا لفشل تجاري كان يطرق الأبواب، فالتقطت السينما البديلة هذه الإشارة، واعتبرتها فرصة مثالية، فتكاثفت شركات الإنتاج الصغرى والمستقلة ومعها أفراد ينتمون إلى مجال السينما، أغلبهم لم يكن يمانع بالعمل المجاني في فلم عن الثورة... وهكذا تحقّق تراكم سينمائي مهم، تميزه صفة الاستقلالية ويوحّده اتخاذ موضوعات الثورة نفسها أحداثًا لأفلام سينمائية، وهنا يمكننا أن نتحدّث عن الكثير من الأعمال بين التسجيلي والروائي، كلّها كانت تدور في فلك الثورة، وتستلّ منها أحداثها ويمكن هنا أن نذكر: (الشتا اللي فات) ٢٠١١م إخراج إبراهيم البطوط، وفلم (١٨ يوم) ٢٠١١م وهو عبارة عن عشرة أفلام قصيرة تمثل عشر وجهات نظر عن الثورة، و(بعد الموقعة) ٢٠١١م إخراج يسري نصر الله، و(اشتباك) ٢٠١٣م إخراج محمد دياب، و(قبل الربيع) لأحمد عاطف، و(على حلّة عيني) ٢٠١٦م لليلى بوزيد، و(مانموتش) ٢٠١٢م لنوري بوزيد...

الجماليات الجديدة وطرق التعبير

الجانب المهمل في سينما ما بعد الربيع العربي هو جانب التعبير وطرقه، ونقصد (الأساليب التي عبر بها الفلم وطرق الحكي وبناء القصّة) مع أن هذا الجانب قد يكون الأهم لأنه يخلق للسينما أفقًا جديدًا واختيارات متعدّدة، ولعل أبرز تيارات السينما وأشدها تأثيرًا في تاريخها جاءت بعد وقع أزمات اجتماعية واقتصادية وسياسية. من هنا يمكننا أن نختبر المنجز السينمائي العربي بعد الربيع العربي وبحث أساليب تعبيره الجديدة.



إلياس فركوح
روائي وكاتب أردني

أعمارُنا ومَعنانا عن أمجد ناصر

بِمَ نقيسُ أعمارنا؟

وأيُّ ميزانٍ دقيق يصلحُ لأن نعرفَ، من إحدى كفتيهِ، جدوى وجودنا؟

ومَن الأمثلُ في إصدار الأحكام على معنانا؟

هي ثلاثةُ تساؤلاتٍ تحيطُ بكلِّ كائنٍ كالخلايا، كالنسيج، بصرف النظر إنْ هو على وعيٍ بها أم غافلٌ عنها، ومن خلالها يمكن أن نكتشفَ كينونته الفردية. وحسبي أنَّ أمجد ناصر، أو يحيى النميري النعيمي، قد أدركَ هذه الخلايا، وحاكَ خيوطَ هذا النسيج، وعبرَ تلك التساؤلات، وكُلُّهُ وعيٌ بضرورة أن يُقاسَ عُمره بكم ما أنجزَ- وهذا ما قامَ به، وكان زاخرًا على نحوٍ متدفق، ونَوعيًّا بكلّ المعاني. غيرَ أنَّ «الكم والنوع» وحدهَما، في حالته، لا يكفيان؛ لأنَّ سؤال جدوى هذا الإنجاز الشعري/ الإبداعي/ الكتابي ليس مُنبَتًّا عن سيرورة صاحبه في مسيرة حياته، ولعلّ هذا الاندغام ما يميّز سيرة أمجد ناصر.

إنَّ اكتمالَ مفهوم «الجدوى» لديه مرتبطٌ كُليًّا بأفعاله الملتزمة برسالةٍ سامية، وليس ثمّة ما هو أسمى من رسالة، أو «الواجب الرسولي» بالأحرى، حيال تحرير الإنسان من ربقة ما يقيّدُه، مهما كانت طبيعة هذا القيد. ولقد كانت سبيكة الكتابة النوعية على الورق، مدغومةً بالممارسة الحياتية في سياق الفعل من أجل التحرر والتحرير (وفلسطين عنوانها الأكبر)، تشكّلُ ذاك الميزان المَجازي الذي رَجَحَت إحدى كفتيه لصالح صاحبه. فانطلاقًا من تاريخ وجغرافيا «الدساكر» -المفردة التي شاعت في كتاباته للدلالة على التجمعات السُّكانية عند أطراف الصحراء- من المفرق، إلى الزرقاء، إلى عمّان، ثم إلى بيروت فقبرص فلندن، حملَ أمجد ناصر ذاكرة المكان/ الأصل/ الـ«هُنا»، ووزعها على تلك المدن «هناك» في شخصه، ونثرها في نصوصه ليصونها من النسيان. فللمدن علاقات ملتبسة تعقدها مع الكاتب، أي كاتب من أولئك المتحررين بالكتابة ومن خلالها من أمثاله؛ إذ «... الكاتب غريب في كلّ مكان، ووطنٌ واحد لا يكفيه، ولا جغرافية العالم تحتويه، بكتابته يتّسع الكون، ويصبح محتمل الإقامة للحزانى والمحرومين، وله هو؛ كي يحتمي من الوحشة والتكرار ونفاد المعنى وشُحّ الإنسان» -بحسب ما كتب المغربي/ الباريسيّ أحمد المديني، في كتابه السِّيَري «من سيرة ذات: فِتَنُ كاتب عربي في باريس»، فهل كان حال أمجد ناصر في علاقته مع المدن، الأولى حيث المنشأ، و«الغريبة» حيث أنشأ علاقات ذات أغوارٍ إنسانية، ورسمَ خريطةً واسعة وعميقة قِوامها لغة خاصة به، وأنجزَ نصوصًا فارقة تخصّه وحده، هو حال المديني في صلته بباريس؟ أعني، أكانت صِلته بـ«لندن» صِلة الأخير بباريس.. مثلًا؟

ما تركه لنا من كتابات تجافي التوافق، وتؤكد الاغتراب. وذلكم سؤال يستوجب التدقيق والوقوع على الاختلاف بينه وبين كتّاب عرب سواه، وجدوا في «المدن الغريبة» ذواتهم.. أو، على نحوٍ أدقّ: عثروا لرئات أرواحهم على متسع لم يجدوه في مدنهم الأولى. غير أنّ المسألة في طرفها الأخير (رئات الأرواح الحُرّة)؛ فإن أمجد ناصر لم يترك لنا ما ينفيها عن تجربته.

طافَ طويلًا، وعاشَ أوقاتًا مديدة، وأقامَ في أماكن مختلفة، لكنه عادَ إلى «مبتداه» وأوّله وخطَّ فيه: الأردن، الدسكر المُسمّى «المفرق»! عادَ إلى الحضن الصحراوي الحار، إلى الأُم ليرقد إلى جانبها رقدته الأخيرة.. كما أوصى.

* * *

أمَّا مَن الأمثل في إصدار الأحكام على معناه؛ فالإجابةُ ستكون هناك، هناك لدى مَن يقرؤون إنجازاته الثرَّة الوفيرة، قُرّاء اليوم/ الحاضر وقُرّاء الغد/ المستقبل: شعرًا مجددًا مغامرًا، نثرًا مثقفًا أنيقًا، روايةً احتفلت بكلٍّ من الأرض والإنسان والتاريخ والفن، وأدبَ الرحلة على نحوه الأدبيّ الصافي ورؤيته الحضارية، واستعاداتٍ حميمة لفصولٍ من السيرة، ونصوصًا متفلتة..

إنها كتاباتٌ حُرَّةٌ كما هي حُرَّةٌ روحُهُ؛ إذ طلعت منها! ولهذا السبب تحديدًا، كان أن نُقِلَت إلى غير لغة، حاملةً معها أنفاسَ صاحبها.. وإنّه مِنّا، ونفتخر.

قبل أقلّ من شهر [من رحيله] نالَ جائزة الدولة في تقديره مبدعًا أصيلًا،

وغدًا، جائزة كلّ قارئٍ يشهدُ على هذا الاستحقاق، ويؤكد هذه الجدارة.



مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية
King Faisal Center for Research and Islamic Studies

إصدارات إدارة البحوث

مسارات

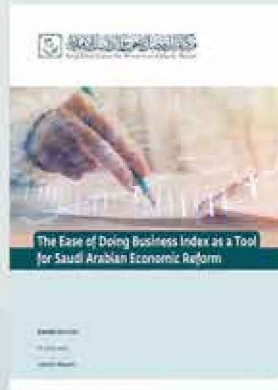
الكثير من هواجس النفط في أذهانهم: ثورة النفط الصخري والسياسة الأمريكية تجاه الخليج

Masarat

Too Much Oil on Their Minds: The Shale Revolution and U.S. Policy Towards the Gulf

Introduction
Oil Independence and the U.S.-Saudi Relationship
The Shale Boom
Conclusion

42





Dirasat 48

What Knowledge Is Sought in China? Arab Visitors and Chinese Propaganda

Dirasat 51

Saudi Arabia and Iraq: The Border as a Catalyst for Cooperation

دراسات

جهود الصين لإسباغ الشرعية على تنفيذ مبادرةُ الحزام والطريق بالخليج

دراسات

تمكينُ المرأة: البرامج التعليمية والإصلاحات التي بلغت ذُروتَها في ظلّ الاقتصاد السعودي المتنوع

ص.ب (٥١٠٤٩) الرياض ١١٥٤٣ - المملكة العربية السعودية - هاتف ٤٦٥٢٢٥٥ (١١ ٩٦٦+) فاكس ٤٥٧٧٦١١ (١١ ٩٦٦+)
البريد الإلكتروني research@kfcris.com الموقع الإلكتروني www.kfcris.com

مؤسسة الملك فيصل الخيرية

King Faisal Foundation







مدارس الملك فيصل
King Faisal School



مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية
King Faisal Center for Research and Islamic Studies





King Faisal
INTERNATIONAL PRIZE

ص. ب: ٣٥٢ الرياض: ١١٤١١ المملكة العربية السعودية هاتف: ٤٦٥٢٢٥٥(٩٦٦١١+) فاكس: ٤٦٥٦٥٢٤(٩٦٦١١ +)
P.O.Box 352 Riyadh 11411 Kingdom of Saudi Arabia Tel: (+966 11) 4652255 Fax: (+966 11) 4656524
www.kff.com